

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
Departamento de Historia del Arte, Sección de Arte



**TESIS DOCTORAL**

# **La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Jaime Brihuega**

**Madrid, 2015**

Luis Jaime Brihuega Sierra

TP  
1982

182-**I**



\* 5 3 0 9 8 5 9 4 5 9 \*  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

X-49-036265-5

LA VANGUARDIA ARTISTICA ESPAÑOLA A TRAVES DE LA CRITICA  
(1912-1936)

TOMO I

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1982



ARCHIVO



Colección Tesis Doctorales. Nº 182/82

© Luis Jaime Brihuega Sierra  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1982  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-24231-1982



BIBLIOTECA

**Autor: JAIME BRIHUEGA SIERRA**

**LA VANGUARDIA ARTISTICA ESPAÑOLA A TRAVES  
DE LA CRITICA (1912-1936)**

**Director: Dr.D. Alfonso Pérez Sánchez**  
**Catedrático de Historia del Arte**  
**de la Universidad Aut. de Madrid**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**Facultad de Historia y Geografía**  
**Sección de Arte**  
**1980**



**INDICE**

PREAMBULO	vi
CAPITULO I: LA NOCION DE VANGUARDIA	I
1. Vanguardia como noción historiográfica	3
2. Vanguardia y fractura epistemológica	11
3. Capacidad de la noción de vanguardia para la delimitación de un corpus	25
4. La noción de vanguardia en la historiografía literaria	34
5. Límites de la noción de vanguardia artística en la historiografía española posterior a la Guerra Civil	46
6. Algunas propuestas	63
Notas al capítulo I	79
CAPITULO II: LA PRODUCCION ARTISTICA EN LA ESPAÑA DEL PRIMERO TERCIO DE SIGLO	98
1. Las nuevas plataformas de la ideología artística dominante	99
2. Los mecanismos de exhibición artística	107
3. Las agrupaciones de artistas	118
4. La crítica de arte	138
5. Museos de arte moderno	146
6. El mercado artístico	151
7. Otros mecanismos de la financiación de la producción artística	166
8. Algunos rasgos de los lenguajes artísticos dominantes	174
Notas al capítulo II	194
CAPITULO III: DATOS PARA UNA HISTORIA DE LA ACTIVIDAD ARTISTICA EN ESPAÑA. 1909-1936	211

1. Límites para el establecimiento de un corpus de la actividad artística crítica en la España del 1 <sup>er</sup> tercio de siglo	213
2. 1909-1917.	230
3. 1918-1924.	276
4. 1925-1930.	346
5. 1931-1936.	440
Notas al capítulo III	515

CAPITULO IV: RASGOS GENERALES DE LA ACTIVIDAD ARTISTICA CRITICA EN ESPAÑA. 1909-1936.	
1. La estrategia de la actividad artística crítica	584
2. Emulación e importación	593
3. Artes plásticas y literatura	620
4. La construcción de los lenguajes plásticos	633
Notas al capítulo IV	645
	671

CAPITULO V: LA ACTIVIDAD ARTISTICA CRITICA A TRAVES DE SUS TEXTOS. TRES CUESTIONES BASICAS	
1. Los manifiestos.	678
.-El manifiesto como género	679
-"Art-Evolución"	680
-"Manifiesto de la E.S.A.I."	685
-"Full Groc"	691
-"Manifiesto de la A.G.A.P."	699
-"Manifiesto de A.D.L.A.N."	716
-"Posición" de <u>Gaceta de Arte</u>	727
-"Presentación" de <u>Art</u> (Lérida)	735
-Los manifiestos a partir de 1932	747
2. Las nociones históricas de vanguardia	758
	762

3. Actividad artística crítica y compromiso político	784
-Antecedentes hasta 1925	785
- <u>La Deshumanización del Arte</u> . 1925	797
- <u>La Nueva España</u> 1930. 1927	803
- <u>El Arte y la Vida Social</u> . 1929	813
- <u>Nueva España y Bolívar</u> . 1930	822
- <u>El Nuevo Romanticismo</u> . 1930	825
-El advenimiento de la República. Balance de una situación.	833
-Arte y sociedad en <u>Gaceta de Arte</u> .	837
-El debate arte-sociedad en la Península. 1932-1936	855
- <u>El Arte y el Estado</u> . 1935	859
- <u>Nueva Cultura</u> . 1935-1936	865
Notas al capítulo V	877
 CRONOLOGIA HISTORICO-CULTURAL	 896
 BIBLIOGRAFIA	 981
A) Publicaciones periódicas	983
1. Índice de publicaciones periódicas consultadas como fuentes	983
2. Números monográficos	993
3. Abreviaturas	995
B) Catálogos	996
1. Exposiciones colectivas	996
2. Exposiciones individuales	999
3. Relación de exposiciones (geográfico-cronológica)	1000
C) Bibliografía general.	1010

D) Textos anónimos, colectivos, editoriales, etc.	1134
1. Libros, almanaques, diccionarios, etc.	1134
2. En publicaciones periódicas.	1135



vi

PREAMBULO

Cuando, a principios de los setenta, el Dr. Pérez Sánchez nos propuso un tema para nuestra Memoria de Licenciatura ("Moreno Villa en el ambiente artístico madrileño. 1920-1936") no sospechábamos las consecuencias de aquella elección. Lo que entonces fue una mirada fugaz sobre unos años olvidados y oscuros de nuestra historia se convirtió en un compromiso del que surgió el tema de nuestra Tesis Doctoral como una evidencia inevitable: estudiar la vanguardia artística española desde sus orígenes hasta la Guerra Civil. Entre las dimensiones de aquel proyecto inicial y la realidad de lo que hemos realizado, media un largo tiempo en el que tanto los objetivos como nuestros propios criterios han variado considerablemente. Nos enfrentábamos entonces con un periodo prácticamente desconocido del que sólo poseíamos un puñado de datos dispersos que nos hicieron concebir la esperanza de poder abarcarlo en la mayoría de sus aspectos. Así surgió, como un ambicioso proyecto, el título de este trabajo. Pero la dimensión real de aquella idea ha desbordado por todos sus flancos las posibilidades de nuestra labor individual. Lo que en principio sólo eran pequeños indicios de que en España había habido cierta actividad artística en una línea parecida a la de otras vanguardias europeas se transformaron en evidencias de un periodo rico, complejo y plagado de acontecimientos. Incluso el mismo concepto de vanguardia, que para nosotros era en principio algo diáfano, se tornó en una noción frágil que precisaba una revisión radical, con la consecuente transformación de presupues-

tos metodológicos. A ello se sumaba una dificultad aun mayor como era la práctica ausencia de una bibliografía posterior a la Guerra que posibilitara unas coordenadas elementales de la historia artística del periodo: al margen de vagas noticias, el tema se presentaba como algo casi inédito.

Tardamos poco tiempo en advertir que, en realidad, había que concentrarse incluso en lo más elemental, en la simple acumulación de datos históricos y de bibliografía de la época. Esta situación originó lo que luego constituiría el problema básico de nuestra labor: resultaba imposible concentrar la investigación en algún aspecto concreto pues éste acababa perdiendo siempre el hilo de su coherencia histórica al no poder insertarse en un contexto global conocido; además, los documentos fueron acumulándose en tales cantidades que anunciaban ya la inviabilidad de redactar, en unas pocas páginas, una pequeña historia de nuestra vanguardia artística suficientemente convincente como para servir de introducción a cualquier aspecto monográfico. Estábamos, pues, en una encrucijada. Si intentábamos agotar algún aspecto nos faltarían esas claves históricas imprescindibles para cualquier investigación parcial, y las distorsiones impedirían la menor precisión en los análisis. Si, por el contrario, el objetivo era redactar una imagen global de la vanguardia artística española durante el primer tercio de siglo, quedaríamos reducidos a la formalización de una visión panorámica, provisional en sus conclusiones y poco capaz de desvelar en toda su profundidad los innumerables

aspectos que ya se estaban perfilando.

Sin embargo, este segundo camino, el de una panorámica general, nos pareció prioritario, pues con todos los riesgos de su provisionalidad y quedando expuesto a continuas revisiones, dejaba el camino abierto a las innumerables investigaciones monográficas que él mismo habría de suscitar.

Al tratarse de un estudio sobre vanguardia artística los materiales de trabajo iban a ser necesariamente de dos tipos: objetos artísticos y textos. Su acumulación ofrecía desde el principio una dificultad desigual, pues, mientras la formación de un corpus de textos amplio y coherente se vislumbraba con ciertas garantías, la dispersión de las obras artísticas y su dificultad de localización (debido sobre todo a los acontecimientos de la Guerra Civil y a la política artística inmedistamente posterior) impedía la formación de un conjunto de coherencia análoga que, en este caso, creemos que sí pasa ineludiblemente por una catalogación monográfica, artista por artista, en este momento completamente fuera de nuestro alcance. Por ello hemos preferido centrar preferentemente nuestra labor en el estudio de la vanguardia artística española a través de sus testimonios escritos y de todo el aparato de apologías y controversias que en su tiempo logró suscitar.

La fuente más importante la hemos encontrado en las publi-

caciones periódicas: más de un centenar de revistas y unos cuantos diarios que nos han facilitado el núcleo fundamental de los datos, textos, información gráfica y bibliografía contemporánea a los hechos. Libros y catálogos de exposición representan otra cantera documental, aunque mucho más reducida; los primeros por el escaso número que sobre este tema fueron publicados en la época, los segundos, por la dificultad que representa su escasa inclusión en los fondos de bibliotecas y archivos. Precisamente por esta orientación de nuestras investigaciones, las Hemerotecas Municipales de Madrid y Barcelona, la Biblioteca Nacional, las de los Museos de Arte Moderno de ambas ciudades, la del Ateneo Madrileño, la del Instituto Diego Velázquez y la de la Fundación Amatller han sido los lugares donde hemos obtenido el grueso de la documentación. En cuanto a los objetos artísticos de la vanguardia española anterior a la guerra, los museos ofrecen desgraciadamente fondos reducidísimos, y han sido algunas exposiciones retrospectivas y, sobre todo, la ilustración de las publicaciones periódicas de la época, las que nos han permitido una mayor información. Los testimonios de quienes participaron y vivieron los hechos que hemos estudiado han supuesto una ayuda indispensable.

Hemos dividido el trabajo en cinco capítulos. El primero intenta una reflexión sobre la noción de vanguardia como instrumento utilizado habitualmente por historiadores y críticos, su capacidad para delimitar determinados fenómenos artísticos, la fuerte polémica que en torno a ella levantan las diferentes

posturas ideológicas, los criterios con que ha sido utilizada en el estudio de nuestra producción literaria y artística; en él se vierte también una propuesta de metodología para el estudio de la vanguardia como fenómeno inscrito en el contexto global de la cultura visual y vinculado a los mecanismos de ésta.

El segundo se centra en el análisis de las coordenadas fundamentales entre las que se mueve la producción artística de la España del primer tercio de siglo: mecanismos de exhibición, agrupaciones de artistas, el fenómeno de la crítica de arte, publicaciones, estructura del mercado y las líneas generales en que se articulan los lenguajes artísticos dominantes.

El capítulo tercero, núcleo fundamental del trabajo por su extensión, se propone trazar una pequeña historia de los sucesos artísticos que, de 1909 a 1936, constituyen la crónica de nuestra vanguardia artística; hemos tratado de sintetizar en un recorrido cronológico único la creación de grupos, revistas, exposiciones, manifiestos, polémicas, artículos significativos, actos, conferencias, difusión de los movimientos europeos etc.

En el cuarto se intenta descifrar los rasgos genéricos de nuestros movimientos artísticos de vanguardia: su estrategia de asalto al panorama de la cultura dominante, sus pautas de comportamiento, importación de elementos de movimientos artísticos extranjeros, alianzas con movimientos literarios, plataformas de acceso al público y, sobre todo su intento de creación de un espacio cultural propio y la dinámica causal de su pues-

ta en marcha como actitudes ideológicas y como prácticas orientadas hacia un contexto social determinado. Un pequeño apéndice intenta esbozar, muy a grandes rasgos, el proceso de construcción y la estructura de sus lenguajes plásticos.

Finalmente, el quinto se propone un análisis de contenido de las propuestas artísticas que los distintos movimientos, revistas o personas plantearon en sus escritos, situando éstos en el momento justo de su aparición ante el público. El análisis gira en torno a tres bloques de textos: "Manifiestos", que recoge prácticamente la totalidad de los escritos que plantearon una alternativa artística en forma de programa. "La noción histórica de vanguardia", concebido como una pequeña antología de definiciones. Y una tercera parte donde se recogen y sitúan aquellos textos, debates, publicaciones, o momentos precisos, que fueron marcando los sucesivos escalones de la problemática del compromiso social y político de la producción artística.

Como cuadro referencial hemos añadido una cronología que recoge datos históricos, literarios, cinematográficos, galardones de las Exposiciones Nacionales y otros acontecimientos culturales. Interés especial hemos dedicado al repertorio bibliográfico por lo que puede suponer de aportación para futuras investigaciones; en él se recogen más de dos mil títulos específicamente relacionados con la vanguardia artística española anterior a la Guerra.

El tomo de material gráfico está concebido como una antología. Su misión es recoger un simple muestreo que ilustre la gran variedad de tendencias desarrolladas durante estos 27 años. Para la selección de los ejemplos hemos atendido, más que a criterios de calidad, al valor representativo que en su momento jugaron cada uno de los artistas o cada tipo de lenguaje.

Con todo ello, el objetivo final puede quedar sintetizado en pocas palabras: realizar una introducción al estudio de las vanguardias artísticas a través de sus textos, entre 1909 y 1936.

Queremos agradecer su colaboración a cuantas personas e instituciones nos han prestado su ayuda y, muy especialmente, a Sebastián Gasch, Eduardo Westerdahl, Gregorio Prieto, Gerardo Diego, Maruja Mallo, Rafael Alberti, Ernesto Giménez Caballero, Rafael Botí, Genaro Lahuerta, Hipólito Hidalgo de Caviedes, J.V. Foix, Joan Marca, Javier Cortés, José Frau, Margarita Frau, J.A. Maragall, Antonio Bonet Correa, Manuel García Pelayo, Carles Sindreu... Al colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, al Equipo Multitud, al personal de la Hemeroteca Municipal de Madrid... Pero, sobre todo, a Alfonso Pérez Sánchez que no sólo nos ha orientado sino que, literalmente, ha discutido línea por línea este trabajo con la clarividencia y el rigor que son en él habituales.





**CAPITULO I**  
**LA NOCION DE VANGUARDIA**

Al comenzar, nos vienen a la memoria como una especie de autovacuna, las siguientes palabras de Adorno: "hasta la más afilada consciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho incluso corroe el conocimiento que dice porqué se ha hecho hoy imposible escribir poesía. El espíritu crítico, si se queda en sí mismo, en autosatisfecha contemplación, no es capaz de enfrentarse con la absoluta cosificación que tuvo entre sus presupuestos el progreso del espíritu, pero que hoy se dispone a desangranlo totalmente". (1)

### 1. Vanguardia como noción historiográfica

En 1926 Guillermo de Torre consagraba para España la palabra Vanguardia. No era la primera vez que el término se utilizaba en nuestro país, ni tampoco significaba la llamada de atención sobre una curiosidad desconocida; la intención de sus Literaturas europeas de vanguardia (2) era más bien la de articular la visión retrospectiva de un pasado muy próximo y la de proceder a la reivindicación de un sector del presente cultural europeo que el público español no había terminado de aceptar y ni siquiera de conocer. El concepto se proclamaba paralelamente a otra noción, la que el sufijo "ismo" proporcionaba como idea de cada una de las transubstanciaciones del flujo vanguardista. Parapetado entre la doble certidumbre Vanguardia-ismo, cobraba vida oficial el movimiento ultraísta. Con él, de Torre intentaba dar entrada a España, guiándola con su propia mano, en el concierto europeo de la cultura de avanzada. Lo consiguió. Desde ese 1925 nadie puede ignorar el Ultraísmo como estación de la espiral vanguardista y, más aun, la historiografía suele remitir el término vanguardia a sus orígenes pasando por ese libro con que de Torre pensaba consagrarlo para el mundo de habla hispana.

El propio Renato Poggioli que, a principios de los sesenta, será uno de los primeros que se plantea monográficamente el contenido teórico de la noción de vanguardia, alude a Guillermo de Torre cuando sólo lleva cinco páginas de su primer capítulo (3). Sin embargo, ya desde la primera página (4), el italiano había hecho referencia a otro libro español destinado a solidificar

uno de los lugares comunes por los que inevitablemente se viene pasando al enfocar el arte de nuestro tiempo. Nos referimos a La deshumanización del arte de Ortega (5), que se había publicado en España ese mismo año. Al publicarse el Realismo mágico de Franz Roh (6) quedaron formadas en nuestro país las tres piedras angulares de la filosofía del nuevo arte y la nueva literatura, a menos hasta la aparición, en 1929, de la edición castellana de El arte y la vida social de Plejanov (7) y, en 1930, de El nuevo romanticismo de José Díaz Fernández (8), obras con las que se habrían de establecer instrumentos antagónicos a los anteriores para el enjuiciamiento de la producción artística contemporánea.

Precisamente en ese 1930, el famoso cuestionario de Miguel Pérez Ferrero planteaba a numerosos intelectuales españoles, a través de las páginas de "La Gaceta Literaria", una indagación sobre el concepto mismo de vanguardia y sus implicaciones en la vida social(9). El fragmentario conjunto de las respuestas se desarrolla envuelto en una nube de indefinición y las afirmaciones precisas que en él se insertan no logran sino aumentar esta vaguedad pues traslucen sectarismos y parcialidades inevitables. Pero aparte de éste y otros muchos intentos de análisis específico de la noción de vanguardia, nos atreveríamos a decir que la mayorparte de los escritos de los años veinte (y treinta incluso) que de alguna manera rozan el tema, están impregnados de esta voluntad definida. No es extraño; todavía hoy la palabra vanguardia suscita enconadas polémicas en las que la definición y, más aun, el pronunciamiento sancionador sobre la vanguardia, renuevan y ejemplifican

la vigencia de inagotables confrontaciones (10).

De este cuerpo de doctrina sobre la vanguardia, "el arte nuevo," el arte "puro," "deshumanizado," "joven", "moderno", "de Hoy," "de la nueva sensibilidad" etc. etc...gestado en la España anterior a la Guerra Civil nos vamos a ocupar en un capítulo específico. Antes creemos necesario perfilar algunos trazos sobre una cuestión cuyos extremos revelan una problemática aun más radical: las implicaciones de la noción historiográfica de vanguardia. Ya en otras ocasiones hemos iniciado el planteamiento de este tema (11), sin embargo, creemos obligado volver a él porque nos parece de una enorme trascendencia no sólo en cuanto esta noción es instrumento básico para la ciencia de la historia del arte, sino por lo que ha supuesto su utilización en el proceso de configuración de la imagen del arte contemporáneo.

La existencia, como entidad, de una vanguardia artística y literaria es algo asumido como una evidencia tácita por la historiografía y la crítica, y la utilización del concepto como una auténtica categoría diversificadora de la producción artística, es algo que se traduce por la incorporación del término vanguardia incluso a los niveles más elementales de un lenguaje divulgador. La representación de una muchedumbre sólidamente aferrada a estructuras y lenguajes artísticos convencionales de entre la que alguien, o un pequeño grupo, se destaca y rompe las amarras para premonizar, haciéndola visible, una nueva dimensión artística, es la imagen fácil y automática que, al amparo de la metáfora militar, proporciona un juego retórico de ligerísima digestión como sobradamente nos ejemplifica el mismo libro de Ortega (12). Esta es también la imagen pública

sobre la que operaron , hasta 1945, los grupos de "avanzada". Esta es la imagen, cada vez más difícil de sintetizar , que en el fondo todavía intentan mantener, como patente de corso, ciertos sectores de la producción artística posterior a la segunda guerra mundial. Tal vez por esa exuberante capacidad metafórica , el término vanguardia ha tenido, desde muy temprano, una aceptación inmediata en la cultura occidental, a excepción, como nos sugiere Poggioli, del ámbito angloamericano (43). Siguiendo a este autor (44) encontramos que la metáfora aparece utilizada, incipientemente, desde mediados del siglo XIX y que, confundida con el concepto de vanguardia política , se ha hecho usual hacia 1860 como término tipificado en la retórica periodística francesa. Su utilización, ajustada ya al ámbito de lo artístico , parece tener vigencia a partir del último tercio del siglo XIX. Desde las primeras décadas del siglo XX es ya, como concepto histórico-crítico, una barrera que divide en dos la producción artística. Poggioli, cuya obra es de obligada referencia al tratar el tema de la vanguardia, se queja , creemos que razonablemente, del pacto tácito que parece hacer lícito el uso universal de una noción que, sin embargo , muy pocos se han preocupado de analizar en profundidad; un uso "sugestivo, etimológico, simbólico" (45). Sin embargo, líneas más abajo nos habla de comprensiones profundas del fenómeno como la de Ortega en lo referente a la problemática social de la vanguardia (46) lo cual es el primer indicio (luego va revelándose a lo largo de su libro) de que el italiano también <sup>acaba por</sup> asumir la vanguardia desde presupuestos sugestivos, simbólicos y, si se quiere, idealistas; como lo ilustran la coincidencia de actitudes que encierran párrafos como éstos de Poggioli y Ortega:

"En otras palabras, el arte de vanguardia quedará aquí examina-

do no precisamente bajo el concepto de arte, sino bajo el de la revelación que nos da dentro y fuera del arte mismo, de una condición psicológica común, de un hecho ideológico único. Por psicológico se entiende aquello que en el arte de vanguardia permanece, si bien en el plano histórico, como hecho natural: las fuerzas instintivas y las corrientes primarias, aquellas que Pareto llamaría los 'residuos', es decir, los gérmenes o las raíces psíquicas que, con frecuencia, se revelan bajo la forma de imborrables e irreductibles idiosincrasias. Por ideología se entiende la racionalización de aquellas formas, corrientes o 'residuos' en fórmulas lógicas, su traducción en teoría, su reducción en programas y manifiestos, su irradiación en posiciones y hasta en posturas" (17).

"Las diferencias particulares entre el arte joven me interesan mediocrementes, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular... lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética. Frente a la pluralidad de direcciones especiales y de obras individuales, esa sensibilidad representa lo genérico y como el manantial de aquellas. Esto es lo que parece tener algún interés de finir." (18) (Antes había hablado de un mismo "estilo biológico pulsador de las artes más diversas")

Porque Poggioli, a pesar de redactar un amplio temario estructural sobre la vanguardia y pasar por los puntos neurálgicos del fenómeno (basta hojear el índice de su libro) no lo analiza desde los términos reales que llevan a su surgimiento y al mantenimiento de su vida latente como categoría historiográfica y sancionadora: "Sea cual fuere la actitud de nuestro juicio en la investigación del arte devanguardia, el fenómeno y la idea son para nosotros tan presentes y evidentes que no nos detendremos -----"



ni un instante a considerar si, en vez de estar ocupándonos de una realidad, se trata<sup>rá</sup> de una mera ilusión o de una apariencia, de un mito o de una superstición y no de un concepto. Y, lo que más importa, aun cuando tengamos la certeza de que se trata de una realidad, no nos plantearemos jamás la cuestión de si la condición histórica así designada será de origen remoto o reciente " ( 19 ). Tal vez como reflejo de un visceral antimarxismo, en su obra queda siempre incompleta la ecuación productiva: aparece el autor, el grupo, la élite, un público...<sup>abstracto</sup> pero se escamotea el cliente, potencial o virtual, es decir, se margina la dimensión mercado, uno de los factores decisivos que, reconvertido desde mediados del siglo XIX, puso en marcha la maquinaria de la heterodoxia, la automarginación, la prospectiva y la redención vanguardistas. A lo largo de su brillante exposición y a través de una constante apelación a la lucidez por la que intenta dibujarla en la plataforma social en que se produce, queda claro, sin embargo, que para el italiano la vanguardia no pasa de estar concebida como un producto voluntarista: "La vanguardia es, pues, un hecho de cultura individual: y llega a ser cultura de grupo, como fue definida al comienzo de este exámen, sólo<sup>en</sup> cuando es conducida a transformarse en proselitismo de si misma " ( 20 ).

El análisis de la noción de vanguardia supone para la crítica y la historiografía contemporáneas el terreno predilecto para la confrontación ideológica. El interesante libro que Mario de Micheli<sup>(2)</sup> dedica a las vanguardias comienza con una referencia a Baudelaire muy distinta de la que había utilizado Poggiolini. Este había<sup>utilizado</sup> las siguientes palabras: "Claro está que para

Baudelaire , como para los hombres del lado adverso , 'littérateurs d'avant garde ' quería decir solamente escritores radicales, ideológicamente de izquierdas: lo que explica la restricción de la fórmula a la literatura, más bien a un sólo partido literario; y también el rechazo burlón , por parte de un hombre, de un poeta y de un artista como Baudelaire, no sólo de la metáfora , sino hasta de la noción en ella implícita" (22). Poggioli escoge el Baudelaire de los años 1862 a 1864. Micheli, en cambio, opta por el Baudelaire de 1852 citando estas palabras del poeta: " Desapareced, sombras falaces de René Obermann y de Werther; huid de las nieblas del vacío, monstruosas creaciones de la pereza y de la soledad: como los cerdos en el lago de Genesaret, regresad a las selvas encantadas de donde os han sacado las hadas, carneros presos del vértigo romántico. El genio da la acción ya no os deja lugar entre nosotros... " (23) . Sin consideraciones de definición previa sobre la vanguardia, Micheli analiza la ruptura que sobreviene en la Europa del siglo XIX: " De todos modos , lo que aquí nos interesa es sobre todo esa 'unidad' histórica, política cultural de las fuerzas burguesas -populares en los años en torno a 1848; porque es precisamente de la 'crisis' de esa unidad que nacen , como se ha dicho, el arte de vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo " (24) . Luego pasa directamente, utilizando en su retórica la llegada de Van Gogh a París, la actitud de Ensor en el mundo belga y la de Munch en el nórdico, a dar cortes de bisturí en la sociedad europea de finales del XIX para encontrar los puntos de partida en los que condensa , casi emblemáticamente , los rasgos de esa crisis que hará posible el surgimiento de las vanguardias posteriores. Micheli, que no prescinde de tener presentes los fundamentos de la producción artística, es decir, que no se limita como Poggioli

a una sintomatología de las actitudes elevada a regiones quasi metafísicas, acepta, sin embargo, tácitamente, el mismo material de trabajo. Es decir, sobre ambos, desde posiciones ideológicas radicalmente distintas, gravita un mismo corpus de trabajo que, a fin de cuentas, no tiene una naturaleza muy diferente del que en 1925 utilizara Guillermo de Torre: un conjunto más o menos fijo de actitudes, de objetos y de poéticas sobre los que recae la reflexión: Rimbaud, Gauguin, Van Gogh, cubismo, expresionismo, dadaísmo, futurismo, constructivismo, surrealismo... Si hemos insistido reiterativamente sobre estos dos libros es porque, siendo dos obras específicas sobre la vanguardia que parten de enfoques y valoraciones diametralmente opuestas, mantienen, inalterablemente delimitado de antemano, un mismo corpus de trabajo; el mismo que encontraríamos repasando el índice de cualquier obra que analice, no ya la historia de las vanguardias artísticas, sino, incluso, la panorámica de la producción artística del siglo XX. Y en esto último radica el problema que queríamos presentar.

## 2. Vanguardia y fractura epistemológica

La producción de vanguardia o la que encaja con sus innumerales nociones equivalentes, constituye, unas veces desde el punto de vista genérico, otras desde la gran amplitud de su casuística, el objetivo preferente y casi único de la crítica y la historiografía de los últimos cuarenta o cincuenta años. Todo un inmenso frente crítico-historiográfico ha logrado consagrar con sus manifestaciones la noción de vanguardia como ese auténtico criterio divisorio de la producción artística de siglo XX; utilizado a la vez como instrumento descalificador de parte de esa producción.

Tras la ofensiva de sus primeras irrupciones, las vanguardias lograron crear su público o, si se quiere, cierto sector del público (y todas las vanguardias contenían un proyecto de público) aceptó parte de la vanguardia, aquella que ofrecía una puerta a la asimilación, disecando aquellos elementos que se presentaban como inasimilables. Paralelamente a la constitución de un público se propició un mercado (25). Con el desfase cronológico justo para que quedara neutralizada la posible virulencia heterodoxa de las vanguardias, éstas pasaban a ser, simultáneamente, productos de una bolsa de valores, objetivos para la historiografía y arquetipos para la ideología. Sanguinetti resume en sus gerentes palabras este aspecto que muchos, calificándolo de tópico trivial se empeñan meticulosamente en reducir a un argumento desdentado: "La vanguardia se rebela, estructuralmente hablando, contra la mercantilización estética, para terminar como hemos dicho, precipitándose en ella; a nivel superestructural, ella tiene su enemigo declarado en el museo que, como en los peores cuentos, acaba por devorársela tranqui- -----

lamente. Es de poco consuelo saber que ella logra resurgir , bajo nuevos semblantes de sus propias cenizas: queda el hecho de que resurge para ser devorada una vez más. El futuro del futurismo, por ejemplo, debía empezar justamente - y es un síntoma de importancia- con la destrucción del museo, más en concreto, con aquella contemplación desinteresada que es, según la descripción de Adorno, la neutralización total del hecho estético, su calculada deyección en un limbo de inútiles y no tan ingenuas incertidumbres. En otro ejemplo, en dadaísmo puede y debe interpretarse al límite como el rechazo del arte mismo, en un mundo en que el arte no es concebible sino bajo la forma inerte del museo ( de la biblioteca, de la sala de conciertos, etc. ). El ingreso del dadaísmo (como de cualquier otra vanguardia) entre las paredes asépticas del museo, es paralelo y complementario a su llegada a los sucios bancos del mercado. Museo y mercado son absolutamente contiguos y comunicantes, son más bien las dos fachadas de un mismo edificio social: el precio y el aprecio se identifican actuando respectivamente sobre el aspecto prácticamente activo o sobre el teóricamente ocioso del fenómeno estético." (26)

El primitivo sector de la crítica y del público ( y de la clientela) que habían aceptado las vanguardias, impuso una nueva ortodoxia hasta lograr convertir sus objetos en ideológica y económicamente dominantes , por lo que fueron quedando desplazadas , paulatinamente, un tipo de producción y de ideología que hasta entonces habían monopolizado las cúspides de la crítica , de la audiencia, del mercado y también de la historiografía y que, sin embargo, seguían siendo las mas numerosas. La vanguardia anterior a 1945 es, después de la segunda guerra mundial

(aunque ya fenecida, sus objetos y sus pautas siguen en circulación), un paradigma de actividad artística y un instrumento cuyos "síntomas" legitiman la producción posterior a nivel económico e ideológico.

Vamos a obviar aquí, por razones metodológicas, las profundas diferencias que determinan la estructura situacional de los aspectos poéticos y productivos de la vanguardia antes y después de la segunda guerra mundial (hasta transformarla en nociones substancialmente distintas), para centrarnos en las primeras, en las que suelen reconocerse bajo la denominación de vanguardias históricas.

Resulta desconcertante y a la vez cotidiano observar que la historiografía contemporánea sustituye la historia de la producción artística (incluso en los casos que se incorpora la noción de "producción") por la historia de la vanguardia. Nos vemos obligados a citar dos textos y tópicos en el tratamiento de este problema. El primero de Jean Cassou:

"... tales revoluciones y movimientos no han llegado a término sino por una ruptura con el gusto público y con la sociedad. Esta tenía su arte propio y no le importaba ningún otro. Sin embargo, como toda manifestación social debería ser objeto de estudio y excitar el examen de los sociólogos, de los historiadores del arte y la cultura, de los esteticistas, de los filósofos..." (27)

El otro es de Pierre Francastel:

"... Cinco o seis mil cuadros presentados en cada Salón, cada dos años, y luego anualmente a partir de 1865, suman en un siglo, el XIX, unas tres o cuatrocientas mil obras de arte que fueron

pintadas, expuestas, tal vez contempladas e incluso discutidas y hasta compradas. La implacable lógica de las estadísticas podría inducirnos a considerar el conjunto de esta producción como representativo del gusto medio de los aficionados a la pintura ...<sup>7</sup><sub>(28)</sub>

El desarrollo de la teoría de la comunicación, paralelo al de su práctica y al alcanzado por la semiótica en su vertiente icónica durante los años sesenta y setenta, ha impulsado la incorporación a la historiografía de la cultura visual de la teoría y la historia de la cultura y los medios de masas, productos y estructura del fenómeno kitsch, vestuario, productos del medio televisivo, imágenes publicitarias, aspectos triviales del diseño, sintaxis estética de los objetos cotidianos, retórica icónica del espectáculo etc. Sin embargo, todo este caudal crítico-historiográfico permanece a las puertas del recinto sagrado de "lo artístico", cuya noción y límites continúan, todavía hoy, bastante inmutables; aunque las lindes de este recinto hayan ofrecido, a veces, los materiales para la reflexión a algunas de las últimas tendencias "artísticas". La imagen de la cultura visual no se ha sintetizado todavía.

Pero para llegar a nuestro problema no es necesario sobrepasar ningún recinto tradicional. Cuando se historia "lo artístico" y cuando la retrospectiva se dirige al lapso que estamos considerando, la cultura visual aparece, repitámoslo, identificada con los movimientos de vanguardia o con aquellas figuras individuales cuya actitud anticipadora, subversiva, o heterodoxa, cuaja con unas pautas de comportamiento o una ideología artística consagradas como tales. De la misma manera que la crítica y la historiografía tradicionales marginaron el Manierismo en

virtud de lo que se consideró su irrelevancia estética y lo repusieron cuando empezó a ofrecer incentivos a las demandas ideológicas del presente : "Existe una determinada analogía entre el renacimiento agonizante y la época moderna. El Parmesano dibuja en su autorretrato la faz del manierista europeo, y el espacio apenas reconocible que le rodea es el laberinto poético, aunque sea todavía el de Dios." (29), de la misma manera, las vanguardias han monopolizado el territorio sobre el que la historiografía debía plantearse la totalidad de la producción artística. No pretendemos sugerir que se haya ignorado la existencia de un tipo de producción artística no-vanguardista (se contaba además con toda la literatura que ésta produjo en su época de primacía) pero sí queremos indicar que, en este caso, en lo que se refiere a la historiografía estrictamente contemporánea, la persistente "selección" tiene el valor de una operación ideológica determinante, que no debe ser confundida con el criterio de especificidad científica que las vanguardias tienen como tema de estudio.

Establecer relaciones entre la producción de las vanguardias históricas, la ideología general de una época, <sup>(29)</sup> las transformaciones filosófico-científicas, económicas, políticas, la literatura etc. y el público, no equivale a establecerlas entre todo ello y el arte de fines del XIX y principios de XX. Incluso autores como Rubert de Ventós, han formulado una óptica muy amplia para la captación de la cultura visual contemporánea hacen suyo este principio monopolizador: "A partir de este momento, y luego veremos porqué, la pintura empieza a perseguir a la realidad con morbosa premeditación y desde cada vez más problemática cercanía. Las etapas de aproximación y análisis de la



realidad, que hasta ahora veíamos ligadas a periodos culturales generales, empezarán a ser creadas deliberadamente y artificialmente aunque tratando, desde luego, de aparecer como la más genuina expresión de los datos -técnicos, científicos, filosóficos o políticos- del tiempo nuevo. Se empezarán a inventar los estilos 'a priori' para estudiar desde ellos la realidad. El arte, sumamente consciente de sí ahora, se toma muy en serio eso de descubrir mundos nuevos y tratará de aprovecharse de los descubrimientos de la ciencia." (30). Rubert de Ventós está hablando de la época de los trescientos mil cuadros referidos por Francastel.

Tampoco es fácil aceptar que sólo se haya realizado una parte del análisis de la cultura visual a la que bastaría adjuntar el del "resto no-vanguardista" para lograr un cuerpo histórico integral. ¿Qué duda cabe de que la mayoría de los análisis panorámicos y de las historias del arte de esta primera parte del siglo XX funcionan, aun sin quererlo, como visiones totalizadoras y, sobre todo, transmiten al lector (y para eso se han escrito) una plena identificación entre vanguardia histórica y arte contemporáneo. Las funciones del Barroco que J. A. Ramírez reclama en parte para los medios de masas (31), habría que completarlas reclamándolas también para la pintura oficial laureada o para el academicismo ramplón de segunda o tercera fila (y no habríamos empezado a tocar todavía el ámbito propiamente Kitsch), verdaderos exponentes de las ideologías artísticas vigentes en las distintas clases, estratos y capas sociales de su tiempo, reservando a las vanguardias históricas, exclusivamente, sus auténticas funciones y ámbitos; sin que baste apun-

tar, enfáticamente, al rechazo y a la incomprensión o al alcance minoritario en que se desarrollaron. Como dice Goldman, tratando la cultura en una dimensión más amplia: "Es preciso señalar un problema de epistemología: si bien todos los grupos humanos actúan sobre la conciencia, la afectividad y el comportamiento de sus miembros, sin embargo, sólo ciertos grupos particulares pueden favorecer, con su acción, la creación cultural. Así, pues, es particularmente importante para la investigación concreta delimitar estos grupos a fin de saber en qué dirección deben orientarse las investigaciones. La misma naturaleza de las grandes obras culturales indica cuáles deben ser sus características. En efecto, estas obras representan, como hemos dicho, visiones del mundo, es decir, secciones de la realidad, imaginaria o conceptual, estructuradas de tal forma que, sin que sea preciso completar esencialmente su estructura, se les pueda desarrollar en universos globales.

Es decir, que esta estructuración únicamente podría vincularse a aquellos grupos cuya conciencia tiende hacia una visión global del hombre." (32) :

Cuando Gillo Dorfles plantea lo que diferencia la pintura y la escultura de entreguerras de la de los últimos años, hace referencia al triunfo de lo gestual y signico, a la afirmación de la pintura matérica, a la revalorización del "objet trouvé" a la representación de concretismo estructuralista etc, frente a las propuestas del cubofuturismo, del expresionismo kandinskiano, el neoplasticismo holandés etc. <sup>producidas</sup> "en una época en que todavía poseían fuerza y significación movimientos en los cuales dominaba el figurativismo impresionista y desde luego naturalista" (33). Ese casi inconsciente "todavía" carece de la suficiente fuerza

de persuasión o, si se quiere, deforma la dimensión real de una situación en la que, de hecho, dominaban plenamente una producción y una ideología artísticas "ortodoxas". Por otra parte, a estas siempre se alude como a un bloque (en este caso por lo menos se nos habla de rasgos formales) resuelto en palabras como "lo oficial", "lo académico", "lo ecléctico", un área homogénea paralela a la vida de las vanguardias, cuando, en realidad, nunca ha estado exenta de una dinámica de transformaciones susceptible de reflejar (con mucha más precisión que las vanguardias) los cambios virtuales producidos en la ideología en imágenes vigentes en el público y, por supuesto, de reproducir esa ideología incorporando a ella, en virtud de sus potentes canales, los sucesivos mandatos del poder ideológico, político y económico. Junto a las diferencias que establece Dorfles (en este caso, un autor y un texto escogidos casi al azar) falta, precisamente, la valoración del "poder" de esa producción que nadie vincularía, ni lateralmente, a las vanguardias históricas, al lado del adquirido por la que, producida después de 1945, viene denominándose vanguardia. Poder adquirido en función del afianzamiento del nuevo mercado, de la nueva clientela y, en cierto modo, de la nueva configuración del público.

"El alma de las sociedades sucesivas se halla representada en las diversas formas de arte que nos legaron los siglos. Eso es una enunciación clara completa en sí, y que no requiere comentarios: se conoce mejor el siglo XIII por la estatuaría de Chartres que por la lectura de eruditos manuales. La serie vana y fatigosa de batallas y agitaciones políticas se nos antoja literatura de mal gacetillero. ¿Qué testigos más elocuentes cabe imaginar para

el siglo XIII, que esas anónimas ilustraciones de las Escrituras, que esos escultores, que esos pintores de vidrieras tan humildes como eficaces?

Nuestro siglo tiene también su rostro particular que impone un arte creado a su imagen. Es un siglo de invenciones encadenadas, de rarezas transitorias, de aspiraciones confusas, de sensaciones violentas, todo ello añadido a las enfermedades políticas de una sociedad cuyas instituciones se tambalean, cuyas condiciones de vida son frágiles, perpetuamente amenazadas por crisis cíclicas. Cosas todas que se pueden leer también, en letras claras en las evoluciones (o revoluciones) del arte, desde comienzos de siglo" M. Seuphor. 1957. (34)

"En nuestra época.-que comenzó a fines del siglo XVIII- el arte ya no está al servicio de los poderes superiores. No encuentra su misión preestablecida. El artista debe hacerse a sí mismo los encargos, y tampoco le son dados conceptos plásticos que pudieran representar juicios de fe o de valor de alcance universal. Tampoco se prescribe una interpretación obligatoria de la naturaleza, puesto que el mundo no se le presenta en la "realidad" de un edificio cerrado y ordenado, como un ser objetivo de sentido comprensible, sino como una multiplicidad infinita y contingente de fenómenos, detrás de los cuales habrá que buscar lo que realmente es, el ordenamiento inteligible, la unidad y totalidad dentro de la multiplicidad." W. Hess. 1956. (35)

Al margen de la mayor o menor coherencia de las afirmaciones que contienen, textos como estos, en tanto que intentan crear una imagen global de la cultura visual contemporánea, son exponentes de que( según se dirija la visión del arte occidental hasta fina-

les del siglo XIX o, desde esta fecha hasta la segunda guerra mundial) la historiografía artística resiente una auténtica fractura epistemológica. La raíz de esta fractura es que se mantienen, tácitamente, unos objetivos homogéneos, es decir, aparentemente se formulan las mismas demandas genéricas (adaptadas a la realidad peculiar de cada siglo) al siglo XIII, al XVII o al XX. Sin embargo, cuando se sobrepasa ese momento de la aparición de las vanguardias que para Poggioli "no se remonta cronológicamente más allá del último cuarto del siglo pasado"(36), o para Micheli se situaría en la ruptura "de esa unidad histórica política, cultural de las fuerzas burguesas populares en los años en torno a 1848, porque es precisamente de la crisis de esa unidad que nacen, como se ha dicho, las vanguardias" (37), a las mismas demandas se responde con una imagen de la realidad de la cultura visual que ha sufrido un quiebro radical. Al apuntar a los inicios del Quattrocento o al final del siglo XVIII la investigación se céntra en los distintos extremos de las culturas visuales dominantes: en la estructura de unos códigos visuales, en sus substratos ideológicos, su accesibilidad, los mecanismos de difusión y consumo de sus objetos etc. etc. . A partir de esta otra frontera cronológica, todo tiende a limitarse a la realización de estas operaciones, exclusivamente, sobre aquel tipo de producción que conecta de una manera directa con nuestro más estricto presente: sobre las vanguardias. Sin embargo, a nadie se le escapa el hecho de que, insertas en sus propios contextos, la revolución brunelleschiana (o la de un Masaccio) y la davidiana representan problemas historiográficos de naturaleza muy diferente a la del Picasso de la primera década; y no en razón de que la suerte histórica de su posterior influencia tenga una magnitud diferente, sino porque la "capacidad representativa" de cada una en el

seno de sus respectivas sociedades se traduce en magnitudes no solo históricas sino también metodológicas, que no son homólogos, a no ser que corramos el riesgo de celebrar una ceremonia tautológica o de aceptar, para la historiografía, lo que T. S. Eliot propugna para la crítica: "Hace treinta años sostuve que la función esencial de la crítica literaria era 'dilucidar las obras de arte y enmendar el gusto'. La frase puede sonar un poco pomposamente a nuestros oídos de 1956, quizá podría repetirla más sencillamente, en forma más aceptable hoy, diciendo: 'promover la comprensión y goce de la literatura'. Me gustaría añadir que ello implica también la tarea negativa de señalar lo que no debe gustar. Porque alguna vez se exigirá del crítico que condene lo inferior y revele lo fraudulento; aunque esta obligación esté subordinada a la obligación de elogiar lo digno de elogio".

(38).

Creemos que el problema puede describirse como una súbita operación de reducción del corpus de sucesos históricos sobrevenida al atravesar la difusa frontera del surgimiento de las vanguardias. Reducción que puede rastrearse también en la imagen obtenida sobre épocas anteriores pero que, desde luego, cobra sus dimensiones más aceleradas en las inmediaciones cronológicas del salto de siglo. En este sentido, identificamos el fenómeno de la reducción del corpus con un claro ejemplo de doble aplicación a nuestro siglo de la noción de "pantalla cultural" propuesta por J.A. Ramírez (39), o la de "corpus literario" de France Vernier (40).

Investigar las causas de esta reducción puede llevarnos tal vez a conclusiones excesivamente aventuradas. Para Hadjinicolaou (40'), "Esquemáticamente, la ideología burguesa del 'arte' está compuesta de los elementos siguientes:

1. Bajo la denominación de 'arte' se han reagrupado únicamente las obras consideradas como 'mayores'. Las obras consideradas como 'menores' son ignoradas.
2. Las 'obras de arte', hechas por genios creadores, representan el espíritu homogéneo de una época y la herencia de la humanidad entera. Las ideologías globales de las clases sociales son ignoradas.
3. La pareja de nociones forma-contenido, cuya forma está cargada de los 'valores estéticos'. La relación entre los estilos y las ideologías globales de las clases es ignorada".

Estos tres atributos que el libro de Hadjinicolau luego no llega a desarrollar en toda la extensión de sus consecuencias, quedan aparentemente enmascarados en los estudios sobre las vanguardias históricas, para los que, hasta la crítica que podía calificarse de netamente burguesa se ve forzada a realizar un esfuerzo de ampliación de sus ópticas primigéneas hasta lograr adaptarse a unas propuestas históricas cuya estructura, precisamente, intenta configurarse (al menos formalmente) como una crítica a los valores angulares de las distintas metamorfosis de la ideología burguesa. Pero ¿acaso los productos de las vanguardias históricas no funcionan como esas obras mayores y los vanguardistas como los "genios creadores" que representan la "herencia de la humanidad entera"? y ¿acaso un cuadro de Van Gogh, cargado de "valores estéticos" no es susceptible de colgar, debidamente descontextuado, en la sala de juntas de una multinacional? Pues, como dice Benjamín con una intención muy diferente, "la recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de los acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio

del culto". (41). Por excesivo vértigo que nos produzca la trivialidad de este paralelo, nadie puede negar que las vanguardias han ocupado en la historiografía el puesto de los Van Eyck, de los Watteau o ¿porqué no? el que en su época correspondía a los Meissonier.

Si aceptásemos esto, la reducción del corpus, que ha vinculado igualmente a ideologías burguesas y antiburguesas, encontraría el motor de arranque de su trayectoria inicial en un intento de preservar, convenientemente traducido, ese sistema de "...valores supremos que seguían siendo capaces de suscitar algún consenso, de mantener, con su existencia, la estabilidad misma del 'orden social :..." (42). Porque, en realidad "...Todos esos mandarines del arte perfeccionan los métodos de sus escuelas con la máxima sutileza, agotando a la vez su provisión de pólvora. Si ocurre alguna transformación objetiva como un levantamiento político o una tempestad social, entonces se excita la bohemia literaria, la juventud, los genios en edad militar que maldiciendo la cultura burguesa ahita y vulgar, sueñan secretamente con algunos botones para ellos, si es posible dorados..." (43). Estas palabras de Trotski son un juicio de 1923 sobre el Futurismo. Aplicarlas sin más a una operación de dimensiones como las que analizamos sería, indudablemente, trivializar la cuestión. No vamos a sugerir, como podría parecer que empieza a desprenderse, que esta reducción modélica de la imagen de la cultura visual responde simplemente a una maniobra urdida entre marchantes, galerías, salas de subasta, críticos, artistas, historiadores, profesores universitarios, directores de museo, editores y responsables de los medios de comunicación. "Urdido" y "maniobra" son conceptos que descalifican el alcance de cualquier análisis. Pero si queremos perfilar la idea de que todos estos factores han contribuido a construir,



en base a distintas motivaciones e intereses, algo que, en 1620 (44), Francis Bacon hubiera denominado "idolum theatri" historiográfico; como en su día lo fue, al filo de una cuestión muy diferente, el mundo clásico para el propio Marx: "...pero la dificultad no está en entender que el arte y el 'epos' griego están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad está representada por el hecho de que ellos siguen suscitando en nosotros un goce estético y constituyen en un cierto aspecto una norma y un modo inalcanzable" (45). Un "idolum theatri" como el que nos ocupa no surge como un subproducto directo y aislado de una trayectoria historiográfica, ni de la labor solitaria de los críticos de arte, ni de los proyectos conscientes del mercado. Más que nunca en el tiempo cronológico de las vanguardias, estos tres factores entremezclan su acción para constituir el ámbito de un corpus para la reflexión. Las propuestas de un mercado serán ineludiblemente recogidas por los críticos y esto será ya, también ineludiblemente, objetivo para la historiografía. Podemos invertir el recorrido o subvertir su orden, nos da igual, cualquiera de estos pequeños circuitos no será más que un trozo de la espiral con que la concurrencia de estos y otros muchos factores han ido construyendo el objetivo de una reflexión y, por supuesto, no podemos olvidarlo, gran parte del contenido de una producción artística (46). Este fenómeno, que nadie ignora para la producción artística estrictamente contemporánea, interfiere también el espacio dedicado a las retrospectivas sobre las vanguardias históricas: en cierto modo gran parte de la bibliografía que sobre ellas manejamos es, fundamentalmente, una retrospectiva construida después de 1945.

### 3. Capacidad de la noción de vanguardia para la delimitación del corpus.

La reducción del corpus, como problema genérico, se perfila con unas dimensiones cuyo análisis más minucioso rebasa los objetivos de este trabajo. Si bien las consideraciones que hemos abocetado no suponen, obviamente, un intento de menoscabar la especificidad de las vanguardias como objetivo de estudio, encontramos el problema entremezclado con una serie de inconvenientes paralelos que gravitan de una forma directa sobre un tema como la vanguardia histórica española que permanece aun relativamente inédito.

Limitándonos a los habituales contenidos de la noción de vanguardia, ¿tiene ésta la capacidad de definir un corpus suficientemente nítido? Hemos intentado sugerir cómo la noción funciona simultáneamente, como elemento sistematizador, como criterio reductor, y como cuadro categorial de valores estéticos, económicos, historiográficos etc., es decir, sistematiza el conjunto de la cultura visual, provoca una elección y la correspondiente descalificación del resto no valorado.

En esta auténtica área de demarcación el núcleo queda aparentemente bien definido (aunque sea, como decía Poggioni; de una manera etimológica, simbólica y casi siempre sugestiva); sus márgenes, sin embargo, carecen de la nitidez que sería obligatoria en el caso de un instrumento de tal contundencia discriminadora.

A la hora de introducir su obra sobre el Expresionismo,

John Willet advierte "ruidosamente sobre la imposibilidad de equipar al lector con una claridad definidora suficientemente precisa para abarcar la compleja estructura del fenómeno(47). Sobre su campo de trabajo chocan y se interfieren la noción de "ismo" (como unidad homogénea de irrupción vanguardista), el hábito categorial que la historiografía tiene contraído con el concepto de "expresividad" y la realidad cronológica, geográfica e ideológica de la dispersión del fenómeno que analiza, un fenómeno celosamente reservado a la casta de las vanguardias históricas. Su problema surge cuando guiado casi subliminalmente por la ortodoxia de esta última clasificación intenta aclarar, científicamente, la configuración de uno de los sectores más conflictivos de la producción adscrita tradicionalmente al corpus de las vanguardias. Ello le llevará a intentar encontrar las márgenes de los que describe como una "corriente marina"(48), revolviendo entre aguas ajenas al recinto intocable del arte de vanguardia (49). El problema de Willet se produce por la persistencia de la necesidad de proyectar un "idolum" preestablecido: ese (por citar dos intentos de "definición" sobradamente conocidos) "amplio movimiento que difícilmente puede encerrarse en en una definición o deslindarse de acuerdo con la forma en que se manifiesta, como puede hacerse en otros casos: el del Cubismo, por ejemplo" (Micheli)(50); o esa " "antítesis del impresionismo...que lo presupone y que excluye la hipótesis simbolista de una realidad fuera de los límites de la experiencia humana (Argan)(51).

En el caso de Ortega, el resorte que movía sus palabras surgía de una problema mucho más genérico: "Hoy quisiera ha-

bl~~as~~ más en general y referirme a todas las artes que aun tienen en Europa algún vigor ; por tanto, junto a la música nueva, la pintura nueva, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en sus manifestaciones" (52) Para Ortega, en ese 1925 y, habida cuenta del fenómeno que líneas más abajo se nos entrega como llave maestra: la impopularidad del arte nuevo, resulta sencilla el trazado de una línea divisoria entre ese "nuevo" y lo demás; si bien es cierto que esa impopularidad, que por razones históricas es algo evidente en el caso español (aunque en Ortega queda esbozada a través de una retórica idealista), se desdibuja o adquiere una significación muy diferente al rebasar nuestras fronteras y gestarse en un marco cultural que no es del todo análogo. En la España que sirve de ámbito cultural a Ortega, la conciencia de una imagen de "lo viejo", de una cultura artística dominante redactada a través de Exposiciones Nacionales, Salones de Otoño etc. es algo tan claro e indudable por la realidad de su presencia que el autor y su público pueden proceder a su utilización elíptica como contraste referencial para la definición del conjunto de lo "nuevo". Algo parecido ocurre con los escritos doctrinales de las vanguardias. Cuando Apollinaire quiere entregar su "ROSE aux" "Marinetti, Boccioni, Léger, Picasso, Carco, Balla" etc. etc. , su "MER.....DE..... aux " "Critiques, Pédagogues, Professeurs, Bayreut Florence Montmartre et Munich, Orientalismas, Dandysmes, Es Shyle et le théâtre d'Orange, Montaigne Wagner Beethoven Edgar Poe Walt Whitman et Baudelaire" etc. etc. (53) Utiliza simples indicios que, sin embargo, bastan para reconstruir el cuerpo cultural contra el que se ha presentado la ofensiva. En el ámbito cultural y cronológico en que tiene

lugar la difusión del texto, este cuerpo tiene, en activo, las suficientes señas de identidad para constituir un territorio perfectamente entificable sobre el que vertir la alternativa.

En nuestros días, aparte de estar situados en una coyuntura obligatoriamente retrospectiva, hemos perdido la capacidad referenciadora que tuvieron la crítica y la historiografía contemporáneas a las vanguardias históricas.

Cuando Micheli coloca a Marinetti al borde del decadentismo (54) lo expulsa casi de las fronteras de la vanguardia porque ambos conceptos son, para él, inequívocamente divergentes (55). Pero, al margen de esa vertebral persistencia del decadentismo en Marinetti que no cuestionamos en absoluto (56), lo que queda en suspenso es la operación por la que la noción de vanguardia hace visible su estructura categorial; a no ser por palabras como: "Es en esta actitud polémica, ligada a condiciones históricas específicas, donde tienen sus raíces las búsquedas poéticas de la vanguardia verdadera, la aspiración a un estado de pureza, la voluntad de encontrar un lenguaje virgen fuera de la tradición ya contaminada y bajo el patrimonio del arte oficial" (57.) palabras que, aunque podamos suscribir en otro contexto de nuestro análisis, no significan, en el fondo, más que una sanción ideológica en el seno de una noción de vanguardia que continúa redactada "intuitiva, sugestivamente".

Poggioli (por mantener el hilo de nuestra habitual confrontación), trata también la oposición decadentismo-vanguardia (58). Para él son nociones divergentes que, imbricadas en una misma dirección,

actúan en sentidos diferentes. Su punto de colisión : el agonismo, la imagen de un sucumbimiento del presente; retrospectiva y prospectiva, las dos reacciones que diferencian, respectivamente, el "estado de ánimo" decadentista y el vanguardista: "agonismo pasivo" y "futurismo" (59). Sin embargo, en Poggioli priva también en su aparato diferenciador una sanción ideológica con la que (según dice), frente a la crítica de izquierdas (60), intenta salvaguardar a la vanguardia de la acusación surgida por una confusión con el decadentismo. Con esta ofensiva, Poggioli hace prevalecer sobre la consideración de la realidad histórico-cultural y funcional, la de las actitudes mentales : "sólo mediante una dialéctica no ideológica se puede ser capaz de reconocer que la decadencia, además de un síntoma de crisis, puede ser una forma de autocritica de la cultura burguesa . Sólo en virtud de una dialéctica de este género se puede, en fin, comprender como el espíritu vanguardista puede florecer allí donde triunfe todavía un sentido vivo y profundo de la tradición" (61) . Su noción de vanguardia (movimiento, activismo, antagonismo, impopularidad, antipasatismo, futurismo etc.) queda flotando en el mundo de las ideas, por encima de la Historia; se perfila en el seno de una dialéctica "sí ideológica" (emparentada con su propia ideología) que la prefigura como algo muy distinto de un criterio metodológico nítidamente definidor, es decir, incide desde una sanción ideológica que no soluciona el punto de vista previo: el criterio metodológico.

Tampoco soluciona Lukács el problema metodológico cuando, por las mismas fechas (1963), separa cuidadosamente a Brecht de cualquier contaminación con una vanguardia sancionada de antemano como un conjunto de actitudes: "negadoras de la realidad", "subjetivistas"

"formalmente incorformistas" e "incapaces de resolver problemas de la realidad : ". También sería un error formalista colocar a Bertolt Brecht en el vanguardismo por su teoría del 'efecto de extrañación'. En otro lugar hemos polemizado estéticamente contra esa concepción teórica de Brecht; por eso aquí vale la pena decir que, en su intención esencial, el 'efecto de extrañación' emprende precisamente un camino contrapuesto al de la llamada vanguardia: no hay en él absolutamente nada de conformismo disimulado, pues lo que se propone es precisamente arrebatarse o liberar los hombres de esa falsa domesticidad producida por la costumbre, por no haber penetrado tras la superficie de la existencia; y se propone luego orientar la consciencia y la actividad de los hombres hacia la esencia rectamente reconocida y a la adecuada transformación de la realidad. La realidad que el vanguardismo niega y se esfuerza por destruir estéticamente es el punto de partida y la meta al mismo tiempo de el 'efecto de extrañación'. (62).

Basta, como contrapunto y exponente de las fluctuaciones del ámbito de una noción, el testimonio, por ejemplo, de Cassou, para el que un artista como Redon (que para Michéli es, siguiendo el A Rebours de Huysmans, un paradigma del decadentismo (63)) encuentra su lugar en el capítulo de las "revoluciones estéticas" (64). Si tenemos en cuenta que el autor dialectiza la cultura visual a través de los parámetros revolución estética/arte oficial (65), es decir, asume (y a pesar de <sup>la citada</sup> apelación a la virtualidad de la producción oficial, de una manera mucho más idealista que los anteriores) la doble visión vanguardia/retaguardia, puede llegarse a la inevitable conclusión de que, en cada historiador, esa "sugestión e intuición" del concepto delimitador de que tanto he-

mos hablado, no funciona sino como un criterio de valoración prefigurado de acuerdo a la plataforma ideológica de la que cada uno parte .

La idea de una revolución, de una ofensiva, de una crítica, de una contestación o de un reencuentro materializados en alternativas relativas a las funciones y configuración del lenguaje , de los objetos , del mercado, de lo político, de los valores individuales o colectivos del hecho artístico , de la capacidad de difusión de una lectura, de los niveles de destino etc. etc. suelen ser el amplio espectro de un conjunto de síntomas en el que el historiador contemporáneo escoge su provisión de pautas con las que confeccionar el gálbo que utilizará para descubrir y reivindicar la "auténtica vanguardia". Un análisis que indague sobre la validez de las alternativas de la vanguardia es el único capaz de superar una visión inventarial porque está denotando, paralelamente, una postura crítica frente al presente histórico. Sin embargo, en el proceso de reducciones de la imagen de la cultura artística que estamos analizando puede, al mismo tiempo, sumar sus efectos en dirección a un aumento del fenómeno de la fractura epistemológica.

Esta frecuente distinción entre falsas y verdaderas vanguardias refleja lo que, sin duda, es el factor más influyente en toda la problemática que llevamos esbozada. Cualquier inmersión en el fenómeno es, automáticamente, una vía de conexión con el presente. Cuando se debate y se indaga la noción y las concreciones de la vanguardia, aunque se <sup>las</sup> seende las históricas, lo que aparece como una imagen fantasma son los fenómenos de la producción más



estrictamente contemporánea. No vamos a enunciar aquí las razones ni la dimensión de la crisis en que ésta está sumergida porque son bastante evidentes, ni tampoco las voces que lo testimonian. Para unos, crisis de identidad (si esto quiere ya decir algo), para otros de credibilidad, o de capacidad de respuesta frente a la realidad, o de incidencia, o de capacidad alternativa frente al presente o de cara al futuro; para otros pura axfisia de la imaginación. A fin de cuentas la crisis misma de la razón de ser de la producción artística en el seno de otra crisis con unas raíces ideológicas, políticas y económicas mucho más amplias, <sup>están</sup> materializadas, según los enfoques, en diferentes formas de alienación de dicha producción. Y no vamos a detenernos en ello, porque tendríamos que recapitular demasiado en el tiempo hasta llegar al momento en que, como dice Benjamín, el propio Baudelaire lo acusa: "...fue el primero en comprender- y esta comprensión tuvo una importancia inmensa-que la burguesía estaba retirando sus encargos al artista. ¿qué otro encargo social podía reemplazarlo? Ninguna clase podía suministrarlo: el único lugar donde el artista se podía ganar la vida era el mercado de inversiones. A Baudelaire no le interesaba la demanda manifiesta, a corto plazo, sino la demanda latente, a largo plazo, ... Pero por su propia naturaleza, el mercado-donde había de descubrirse esta demanda- imponía un tipo de producción y un modo de vida muy diferentes a los de los poetas anteriores. Baudelaire se vió obligado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que no disponía ya de dignidad alguna que atribuir".(66) O porque tendríamos que exhumar el momento histórico en que un Rimbaud exclama:

"Si les temps revenaient, les temps qui sont venus!

..Car l'Homme a fini! L'Homme a joué tous les rôles!"(67)

Lo que sí queremos anotar es que cada vez que las vanguardias

entran en un proceso de revisión se hace patente la persistencia de los efectos de esa ruptura funcional que una parte de la producción artística comenzó a acusar hacia mediados del siglo XIX. Patente porque continúa impulsándonos a la búsqueda, en el recipiente de la heterodoxia artística, de la actitud más lúcida, de la ofensiva más coherente, de la alternativa más válida... con respecto a su tiempo; en virtud del presente.

Como dice Simón Marchán: "El recurso a la 'libertad creadora' explica parcialmente la innovación. Exagerada y deformada deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una verdadera revolución moderna como paliativo y sustitutivo a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente. Esto ha ocurrido en defensores entusiastas o interesados de las "vanguardias" o cuando se ha pretendido una identificación confusa entre vanguardia artística y política, siendo que la vinculación real continúa siendo una posibilidad y, con frecuencia, una fórmula retórica".(68).

#### 4. La noción de vanguardia en la historiografía literaria

El fenómeno literario de los años que nos ocupan ha sido mucho más extensamente estudiado que el artístico. Los puntos de vista con que ha sido acometido reviste, por reflejo de la habitual discriminación entre los fenómenos literario y plástico, una especificidad fuertemente marcada y, hasta cierto punto, impermeable. Tradicionalmente, la historiografía y la crítica se han dedicado a amputar ambos tipos de producción de su marco histórico real para encerrarlos en los respectivos feudos de sus textos y de sus objetos. Ello ha conllevado a un desarrollo historiográfico cuyos términos no son homólogos y, a veces, ni siquiera equivalentes.

El texto literario y el objeto artístico se han diferenciado, prácticamente desde el Renacimiento, en algo fundamental: el primero sólo alcanza su nivel objetual tras su reproducción multiplicadora (obviamos aquí el libro de lujo o la tirada restringida) mientras que el segundo ha venido siendo, fundamentalmente objeto único. Esta razón económica básica y otras no menos importantes que nos desbordaría analizar aquí (consiguientes áreas de difusión de ambos tipos de producción, capacidades frente a la comunicación, abanico de funciones consagradas, virtualidad de la capacidad de reproducción ideológica, concreciones del concepto de "goce", capacidades de reducción de textos y objetos, para su análisis, a unidades morfológicas, áreas de dominio de la historiografía y la crítica respectivas, etc. etc.) son especificidades reales que han propiciado esta escisión, cristalizada en la historiografía tradicional desde el momento en que sus demandas se han detenido en textos y en objetos en vez de utilizarlos como base para el análisis de sus respectivos procesos producti-

vos, y funciones ideológicas. (69). En nuestro país, por razones históricas que han favorecido actitudes ideológicas de todos comocidas, se ha consolidado esta divergencia historiográfica. Cuando las nuevas direcciones de la crítica se han ido incorporando, han tenido que hacerlo sobre una infraestructura ya muy afianzada por lo que, incluso, esta divergencia se ha ido acentuando de la mano de técnicas de análisis específicas. Por ello, cuando intentamos coordinar en un mismo receptáculo histórico los análisis sobre literatura y arte de la España anterior a la Guerra Civil, sólo logramos establecer los vínculos entre aquellos estudios de uno y otro campo que se han planteado un análisis que no parte de la consideración de los fenómenos artístico y literario como esferas autosuficientes, sino como una realidad radicada en el seno de un complejo más amplio, con una infraestructura y una superestructura determinadas.

Sin embargo, cuando la historiografía, incluso tradicional, analiza la producción literaria y artística de estos años, nos brinda una plataforma metodológica de concurrencia: precisamente, la noción de vanguardia. La relación entre la literatura y el arte "nuevos" es algo afirmado incluso por las voces de sus contemporáneos de las primeras décadas del siglo. Pero también esta noción ha sido acometida, para uno y otro fenómeno, desde puntos de vista a veces radicalmente distintos y no sólo en virtud de especificidades reales sino sobre la base de demandas ideológicas que no han sido equivalentes y que sólo ahora empiezan a encontrar un ámbito común, como dice Mainer, "... La crisis de identidad a que aludía más arriba ha contribuido a cambiar, en los últimos diez años, el tono de estos trabajos: no abundan todavía ipe-

ro se percibe un inminente desarrollo- los estudios realizados con falsillas teóricas muy férreas (lingüísticas, filosóficas, psicoanalíticas), pero, en cambio, sí comienzan a cundir las monografías con vocación interdisciplinar (volcada hacia la historia, la sociología del consumo o la sociología del conocimiento) y, en definitiva, escritos desde una toma de posición política sobre el tema elegido y la propia práctica investigadora." (70).

Vamos a analizar algunos de los criterios que configuran la noción de vanguardia en nuestra historiografía literaria. Dada la mayor abundancia de bibliografía nos detendremos exclusivamente en aquellos textos que toquen esta cuestión de una manera directa.(71).

Como dice Guillermo Díaz Plaja, "El carácter agresivo de estas nuevas actitudes, su espíritu de choque, les hizo adquirir rápidamente el distintivo general de 'vanguardismo' que consagró Guillermo de Torre (1925), en su precioso libro Literaturas europeas de vanguardia; y que yo utilicé en mi volumen juvenil L'Avantgaradisme a Catalunya (1932)" (72). El primitivo libro de de Torre, hoy casi imposible de localizar (73) más que en privilegiadas bibliotecas particulares, dejó, sin embargo, una noción flotando en el ambiente. Quienes de alguna manera habían vivido la época la conocían y usaban como un auténtico lugar común; quienes no pudieron asistir al proceso de consolidación del tópico, asistieron a su reedificación en la edición de 1965 (74). Sin embargo, vamos a posponer las opiniones de quienes (como Díaz Plaja y de Torre) presenciaron el desarrollo de la vanguardia, para centrarnos en los trabajos que se producen, ya sin vínculos personales y directos - ---

con los años anteriores a la Guerra Civil. Por ello, vamos a comenzar de momento por la década de los sesenta (inaugurada con un libro que, como el de J.L. Cano, Poesía española del siglo XX no contempla, ni siquiera lateralmente, la noción de vanguardia ( 75 ) ).

Uno de los primeros libros que supone una aproximación de carácter monográfico a la literatura española a través de una "unidad ísmica" es El Ultraismo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, de Gloria Videla ( 76 ). Reducido estrictamente su campo de trabajo a la inmersión en el fenómeno ultraísta (antecedentes, sucesos, síntomas y secuelas), la obra no accede a planteamientos generales del concepto de vanguardia que, en todo caso, remite a las consabidas fuentes españolas (concretamente a de Torre y a Ortega ( 77 ) ) y que, desde luego, quedan desechados desde el principio. "Pero de todos estos factores, que condicionan la aparición del ultraismo, nos interesa señalar y analizar el fenómeno estrictamente literario, el movimiento ultraísta como fase de un proceso evolutivo en el seno mismo de la literatura" ( 78 ). En la autora, "vanguardia" funciona como una noción preestablecida que se acepta sin más.

También en 1963 se había publicado en Italia I poeti surrealisti spagnoli del desaparecido Vittorio Bodini ( 79 ), cuando, según el propio autor, sólo dos veces se había planteado la existencia de un Surrealismo español (después de la guerra, se entiende) ( 80 ). Bodini, que se mueve todavía entre la oscuridad de unas unidades míticas consagradas por la historiografía española (Ramón, Ultraismo, Creacionismo, Generación del 27 ) se limita a cimentar, a base de presupuestos tópicos ( 81 ),

la dimensión y significados de un área de vanguardia literaria en España y salta directamente al planteamiento de un posible Surrealismo español, polemizando las obstinadas negaciones de Dámaso Alonso ( 82 ). Redacta, en cambio, una de las primeras bibliografías documentales y un esbozo de cronología de los contactos y posibles implicaciones del Surrealismo en nuestro país, si bien con omisiones flagrantes como L'Amic de les Arts y criterios tan ligeros como los contenidos en su capítulo "Características y técnicas del Surrealismo en España" ( 83 ) extractados de una "exenta" comparación de textos o contruidos sobre afirmaciones excesivas como: "veremos en un plano la absoluta carencia teórica e ideológica, la falta del más pequeño gesto o admisión que revele una toma de posición consciente; en el otro plano, en cambio, tal cantidad de surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la poesía francesa" ( 84 )

En el 68 aparece el frecuentemente desautorizado libro de Paul Ilie The Surrealist Mode in Spanish Literature <sup>(85)</sup>. Poco ha podido aportar a la formación de una noción historiográfica sobre la vanguardia española un libro que formula afirmaciones tan desafortunadas como " El hecho de que España careciera de una escuela surrealista bien definida se debió, en todo caso, más a la naturaleza de la vanguardia literaria que a cualquier fracaso para explotar las posibilidades de una nueva estética. Los escritores españoles no se sentían inclinados hacia los esfuerzos colectivos, y prefirieron canalizar sus energías a través de una amplia variedad de formas artísticas individuales " ( 86 ) Si algo puede caracterizar a los nombres de alguna manera relacionados con la vanguardia es una especie de "militantitis" que les dota de una especie de don de la ubicuidad (de Torre,

Gasch, Dalí, Moreno Villa, Torres García, Giménez Caballero, incluso Lorca). Encerrado con un grupo de textos y objetos, pertrechado con la noción psicovitalista que Poggioli da del surrealismo ( 87 ), Ilie busca raíces surrealistas en el área española con una flexibilidad retórica que acaba derivando en interpretaciones poco rigurosas de Machado o en rastreos malabaristas en el agradecido mundo de Solana. Esta es la misma crítica que le hace otro anglosajón, G. B. Morris, en un libro mucho más trabado: Surrealism and Spain ( 88 ) que, salvo alusiones fugaces, tampoco rebasa el ámbito específico de la detección del Surrealismo a niveles autóctonos o de equivalencia francesa.

Al tiempo que el de Ilie, se publicaba en España la obra de Debicki Estudios sobre poesía española contemporánea ( 89 ). Sus posiciones, ampliamente detalladas, no dejan lugar a dudas: aislamiento de lo que el autor llama "generación de 1924-25" y, dentro de ella, aislamiento de unos textos, es decir, un sistema artificial conscientemente separado de la historia que, por tanto, nada puede aportarnos para nuestra búsqueda concreta: " He dejado fuera del libro estos poetas ( Villalón, León Felipe, Moreno Villa, etc) porque sus obras no representan directamente las características que se han dado a esta generación ( 90 )... He tratado de hacer 'crítica interna' fijándome en aspectos de las obras mismas: su estructura, su estilo, su organización metafórica, su tono. Este tipo de crítica me parece el más adecuado para destacar los valores que residen en la obra misma y que les serán asequibles a los lectores de hoy, de mañana y de los siglos venideros" ( 91 ).



Joaquín Molas, en un artículo titulado "La literatura y los movimientos de vanguardia" ( 92 ), adopta como cedazo de análisis de la producción literaria el artificio dialéctico aventura-orden con que Apollinaire había diversificado la creación en 1918 ( 93 ), la misma óptica que en 1943, había asumido Guillermo de Torre ( 94 ), es decir, tradición-invencción, establisment-marginación, cultura-destrucción y búsqueda ( 95 ). Según esto, que él llama "dinámica", el Modernismo es vanguardia-aventura (fase que sería difícil de localizar) hasta su adopción por el establisment y "no existió entre los años 1932 y 1936 una auténtica vanguardia literaria. En el proceso orden/aventura, retórica/terrorismo de la literatura moderna, los años de ADLAN (en literatura) constituyen el triunfo del orden y la retórica frente a la aventura y el terrorismo" ( 96 ). Lo que sucede con esta frecuente visión de la vanguardia (podríamos rastrearla implícita en la mayoría de las concepciones) es que no llega a revelarse en qué lugar de la producción artística o literaria radica esta "dinámica", que no es más que la vieja dicotomía retórica ortodoxia/heterodoxia: ¿en el seno mismo de la estructura del nuevo lenguaje, en la relación de ésta con las pautas dominantes, en la interferencia de unos hábitos de lectura, en la actitud del productor frente a los distintos sectores implicados por el entorno del objeto: público, cliente, mercado y los respectivos proyectos que de estos se ofrece...? Nuevamente, nos encontramos ante un mecanismo de sanción, frente al consabido detector-de-la-auténtica-vanguardia. De todas formas, si esta dinámica se aplica dialécticamente, si abandona la esfera idealista de la que procede, para transformarse en una herramienta que actúe sobre la realidad y no sobre una metáfora esencialista, estaríamos, tal vez, en la línea de la construcción de la imagen real de una cultura artística contextualizada. Pero sobre esto volveremos

más tarde.

La poesía española entre pureza y revolución 1930-1936, de Juan Cano Ballesta ( '97 ), libro muy documentado que pulsará nuevos puntos de vista sobre el conocimiento de la poesía de la España republicana, asume como noción de vanguardia la tipificación de un periodo histórico restringido a la década de los veinte: "...paralelos a las distintas vanguardias centroeuropeas surgen en España movimientos renovadores generalmente más abundantes 'gestos y ademanes' que en verdadera creación artística. Su importancia histórica es, no obstante, considerable, ya que lograron crear el clima literario en el que pudo surgir y desarrollarse una brillante pléyade de poetas..." "... una vez superada la crisis-- como ocurre en la poesía española de los años veinte-- por la elaboración de una estética cuya validez es confirmada mediante la creación de obras poéticas de relieve, la vanguardia pierde la base de su existencia y se desmorona" ( 98 ) Para Cano Ballesta, vanguardia y grupo poético del 27 son dos fenómenos consecutivos pero en absoluto sujetos a una misma noción: "Frente a su prestigio ( del 27 ) palidecen todos los "ismos" y los movimientos de vanguardia", es decir, vanguardia como denominación de sucesos históricos concretos frente a su sentido como tipo genérico de producción literaria. Vanguardia son el Creacionismo y el Ultraísmo, luego vendrá una producción poética que gira en torno a la "pureza" y (el otro eje que aporta el autor) a la "revolución". De alguna manera se resucita, arqueológicamente, la conciencia que algunos sectores tuvieron de sí mismos en la época: "las épocas de avanzadilla s literarias, de "ismos" y escuelas han pasado al fichero del cronista. Hoy sólo hay arte, Arte desnudo, verdad; creación pura, perfecta, conseguida." (de un editorial en Mediodía nº1, Sevilla, Junio de 1926)

Nos parece que tal criterio sobre la vanguardia, (que supone una equiparación consciente entre parte de una noción histórica y la noción historiográfica) es más hermenéutico que metodológico y sólo sirve en coyunturas específicas como las del libro de Cano Ballesta en las que, por ejemplo, se prescinde del ámbito catalán. (sin el que no pueden entenderse determinados puntos de referencia de la poesía castellana, véase, por no ir más lejos, aunque sólo sea la documentación que sobre esto aporta el libro de Antonina Rodrigo García Lorca en Cataluña ( 99 )) y de todo el fenómeno de la producción artística. El libro aporta una de las primeras argumentaciones para la destrucción de la mitología de la generación del 27 pues, como muy bien dice, "Lo más habitual ha sido creer... que hasta el estallido de la guerra civil la poesía española se había movido por el monótono cauce de la estética simbolista" ( 100 ), pero la noción de vanguardia que utiliza no equivale al instrumento que estamos intentando construir. Sin embargo, apuntaremos al margen que estas nociones "históricas" de las vanguardias ( que no son estrictamente las mismas para las artes plásticas) suponen, al igual que la referencia a las vanguardias artísticas europeas y a sus mecanismos de implantación, elementos histórico-ideológicos reales que será necesario encajar en un sistema coherente de análisis.

R. Buckley y J. Crispin, en su personal antología sobre Los vanguardistas españoles. 1925-1935 ( 101 ), intentan superar la visión de la vanguardia literaria española como un suceso anclado cronológicamente en las inmediaciones de la postguerra europea (Ultraismo etc.) e ideológicamente estructurado según el tópico orteguiano de la "deshumanización" ( 102 ). Por ello

lo amplian a lo que llaman "segunda promoción vanguardista", coincidente con el radio de acción cronológico e ideológico de la llamada generación del 27: "El movimiento vanguardista se delinea claramente en dos etapas de aproximadamente cinco años. En su fase inicial el grupo parte del espíritu y la técnica heredados del ultraísmo ... a partir del año 30 (fecha aproximada) se acentúa la nota pesimista, acabando casi todos estos escritores en abierto desengaño nihilista" (103). Para estos autores, la vanguardia es tomada, a la inversa que en el anterior, como un criterio historiográfico que se identifica con una determinada "visión del mundo" con unidad "estilística" y "temática" aglutinada, (para la segunda generación) en una búsqueda de lo espontáneo y lo imprevisto (104). Lo que no queda claro es la relación entre vanguardia y compromiso político (105). En todo caso, este criterio sobre la vanguardia, exiguo y conformado sobre un cuadro de "síntomas exentos" es posible en virtud de la claridad de explicitación ideológica alcanzada por el texto literario. En el caso de la producción artística española de la época su utilización resultaría bastante estéril y sólo posible en aquellos sucesos acompañados de documentos escritos: manifiestos, textos doctrinales etc.

Poco más que datos y una adopción de criterios ajenos nos reporta a este respecto el libro de Corbalán Poesía surrealista en España (106). Algo así ocurre también con el libro de Carlos Marcial de Onís El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27 (107), mucho más documentado pero que sólo indaga el fenómeno surrealista.

Otra es la visión, a este respecto, de una obra como La edad de Plata de Jose Carlos Mainer.<sup>(108)</sup> El recurso retórico que utiliza para su inmersión en el tema ( en 1971 sus incursiones

habían sido mucho más sesgadas (109) ), la conversación entre Josep Pijoan y Luis Plandiura, es mucho más precavido. Con él se nos proyectan imágenes salpicadas del fenómeno cultural español a niveles históricos, sociológicos, a nivel artístico literario y de cultura de masas en general; también se habla de circuitos de lectura, de vinculación entre actitudes culturales y los distintos grupos sociales etc etc. (110). La visión que nos da, casi impresionista, inserta juicios de gran lucidez que nos meten de golpe en un ambiente y nos facilitan puntos de referencia desde todas las direcciones. La noción de vanguardia aparece y desaparece, como lo hacen Solana, Picasso, la E.S.A.I., Ortega, Ramón. Benedito, Sotomayor, Dalí, el G.A.T.E.P.A.C. etc Pero (y creemos que voluntariamente) la noción no se nos entrega sistematizada, a no ser, por redundancia, en lo que tuvo de confusa. La misma precaución (más justificada que algunas de las concreciones que nos hemos encontrado) puede rastrearse en su prólogo al libro retrospectivo de Guillermo Díaz Plaja Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo (111).

Miguel Angel Hernando (Prosa vanguardista en la generación del 27)<sup>(112)</sup> no replantea ninguna noción. El recorrido retrospectivo que sigue su discurso hasta llegar a la prosa de la generación del 27 y al caso específico de Giménez Caballero, es el de una cadena de estaciones "ísmicas": Ultraismo, Creacionismo, atracción cubista, atracción al asepticismo de Valery y superrealismo (también en versión poggiolesca) (113).

Antonio Blanch ( La poesía pura española ) (114), margina voluntariamente el replanteamiento de la noción y la reduce también al área cronológica de dominio del Ultraismo. "Semejantes clasificaciones (generación del 98, postmodernismo y las vanguardias) son, desde luego, bastante convencionales. Adoptamos aquí esta triple división porque es cómoda y lo bastante clara como para presentar algunos hechos poéticos muy complejos a veces". (115)

Para no alargar más este muestreo sobre un campo como el literario, que nos rebasa ampliamente, sólo citaremos la magnífica antología de José Esteban y Gonzalo Santoja Los novelistas sociales españoles (116). En su presentación, la narrativa de vanguardia se acepta a nivel de una equivalencia con el área de la deshumanización,..."El juego constante de las metáforas, la síntesis de varias imágenes, la simplificación de los procedimientos narrativos, la ausencia de auténticos personajes, la destrucción de la anécdota..." (117), se acepta una definición "histórica". De todas formas, no nos pasa desapercibido el que, en este caso, se trata de una asunción terminológica de referencia histórica consciente que no mengua el rigor de planteamientos historiográficos que rigen el resto de la introducción, a pesar de su brevedad.

### 5. Límites de la noción de vanguardia artística en la historiografía española posterior a la Guerra Civil

Problemas como los que de una manera obviamente fragmentaria venimos planteando son los primeros que afloran al iniciar el estudio de las vanguardias artísticas españolas. A la hora de delimitar nuestro corpus de trabajo nos encontramos con una aun mayor ausencia de criterios metodológicos suficientemente convincentes, como para superar, desde un principio, el recurso a la intuición, la convención etimológica o, mucho más descarnada en el caso español, la sanción ideológica.

Como decíamos al principio de este trabajo, los estudios sobre las vanguardias artísticas de los primeros cuarenta años de nuestro siglo XX (y por supuesto sobre las "no-vanguardias") permanecen en un estado que, en el mejor de los casos, no supera la simple indagación arqueológica. Si ya resulta fatigoso acceder a una visión del conjunto de los hechos, mucho más lo es el proceder a la sistematización de sus aspectos específicos y a su posterior interpretación. Nos falta, sobre todo, una plataforma historiográfica suficientemente amplia sobre la que entablar el intercambio crítico que fructifique (es la mecánica de cualquier disciplina) en una posibilidad medianamente ponderable de ensanchar las ópticas de análisis. Por ello tenemos plenamente asumida la provisionalidad que va a envolver la totalidad de nuestro trabajo, mucho más acentuada, en este caso, que la que suele rodear a cualquiera de las manifestaciones del estudio de la historia.

Ante todo, repasemos algunas de las versiones sobre la noción de vanguardia que nuestra historiografía <sup>artística</sup> posterior a la Guerra Civil (la anterior la consideramos "documento puro") utiliza a nivel meto-

dológico para delimitar un corpus específico en el seno de la producción artística de la España anterior a 1936.

En 1960 aparece el ya histórico artículo de Moreno Galván "El arte español entre 1925 y 1935" (418) . No era la primera vez que desde algún recoveco del panorama cultural español el tema saltaba a la palestra aunque fuese muy lateralmente. Al margen de los tetricos artículos aparecidos de vez en cuando en la primera postguerra (419) y de los trabajos que, sobre todo referentes a la literatura , habían producido desde el exterior los testigos supervivientes del tiempo de las vanguardias de los años 20 o 30 , o sus discípulos (420) , cabría recordar trabajos sobre cuestiones generales o específicas que de alguna manera aludieron <sup>ignoraron conscientemente</sup> al tema que ahora nos ocupa, como los de Santos Torroella (421), Jose Luis Cano (422), Lafuente Ferrarri (423), Rodriguez Aguilera (424), J. Albi y J. Fuster (425), Fernando Vela (426), Gudiol y Alcolea (427), Vicente Marrero (428) (un trabajo sobre Ferrant en el que se ignora que el escultor hubiese existido con anterioridad a 1939), Ricardo Gullón (429) , Faraldo (430), Gómez de la Serna (431), Cernuda (432), Vivanco (433) , Dámaso Alonso (434), etc.

También con anterioridad al artículo de Moreno Galván ( no vamos a detenernos tampoco en todo el material teórico crítico producido en torno a poéticas y grupos de los años cuarenta y cincuenta como el Dau al Set, El Paso, La Academia Breve, Altamira, etc.) había aparecido el artículo de Gaya Nuño "Medio siglo de Movimientos Vanguardistas en nuestra pintura" (435) y su libro " La pintura española del medio siglo" (435) (éste último una lista de autores



más o menos clasificada) . Todavía en 1970 Gaya Nuño hablará de la noción de vanguardia, en una obra tan poco rigurosa como La pintura española del siglo XI, en términos como estos: "¿De la vanguardia? Sobre la vanguardia de la pintura española se ha escrito con generalmente escaso tino, porque la palabra incita fácilmente al equívoco. Sería deseable para todos que el dictado de la vanguardia no es sólo merecido por el militante en una postura adelantada, extremada y violenta. También conviene al que, disconforme con lo rutinario, practica una actividad solemnemente aislada, nueva y sin compromisos. En este aspecto, pocos pintores españoles habrán sido tan estrictamente vanguardistas como Solana, pese al realismo de su estilo." (137); es decir, como un marchamo españolista de calidad en la línea que más abajo le lleva a caracterizar la pintura abstracta española como la que: "ha preferido la fuerza, la firmeza, el violento desgarró, el augurio del drama, la contingencia de lo externo, la profundidad de lo infinito... seguramente, la más firme de cuantas se puedan observar en el mundo." (138).

El artículo de Moreno Galván, paralelo a una exposición conmemorativa (la primera que se realizaba desde 1939) de "El arte español entre 1925 y 1935". Entre la Exposición de Artistas Ibéricos y A.D.L.A.N." (Madrid, Galería Darro, abril de 1960), apela al espacio artístico sobre el que se vierte la muestra como a un: "fiel correlato, en el terreno puramente plástico, de lo que constituyó la generación del Centenario de Góngora en la Poesía" (139). Se consagraba así, para la vanguardia artística, una noción surgida como reflejo mecánico de la que, sobre el fenómeno literario, habían precipitado los subproductos de la teoría de las generaciones. Como analiza Carlos Marcial de Onís (140) y vuelve a reto-

mar Miguel Angel Hernando (144), la teoría de las generaciones (142) arraiga y se perfecciona en España, primero con la Institución Libre de Enseñanza y luego, definitivamente, con Ortega (143), que la transforma en una categoría estructural heredada como tópico compacto por los historiadores de la literatura. Como "límite de problema", Moreno Galván planteaba, para lo que ve claramente fraguado como "movimiento" a partir de la Exposición de los Ibéricos, "la superación del impresionismo y del modernismo". Entre estas dos coordenadas (generación- superación) quedaba propuesto un primer intento sistematizador que, aunque obviamente distara mucho de ofrecer un instrumento válido, todavía hoy aparece enarbolado en algún lugar (144). En ese mismo 1960, Moreno Galván publica su Introducción a la pintura española actual (145), libro en el que la cuestión se brinda mucho más diluida en razón de su carácter panorámico y de determinados intentos de dar entidad a unas "constantes" de la pintura española. Años después, con motivo de su comentario a la exposición "Orígenes de la vanguardia artística española 1920-1936" (Madrid, Galería Multitud, XI-XII-74), volvía a retomar la cuestión desde las páginas de Triunfo; esta vez sus posiciones quedan desdibujadas al hilo de un discurso apologético y la vanguardia reducida a un vago concepto de autenticidad: "¿Porque la vanguardia, cuando lo es verdaderamente, está expresando siempre el discurrir más verídico de la historia. Lo cual se podría expresar con una ecuación muy simple: el arte de vanguardia refleja a la historia. O bien, el arte verdaderamente histórico es de vanguardia. Velázquez fue un pintor 'de vanguardia'.... el arte histórico en la España del siglo XX no era el arte oficial/conddecorativo y superconddecorado que ya conocemos, sino el que fueron realizando los artistas 'malditos' de la conde-

coración." (146) .

La generación, como categoría capaz de resumir las causas de una sensibilidad común y, por tanto, susceptible de ser utilizada como un primer principio para el deslindamiento del corpus de las vanguardias artísticas españolas, la encontramos ya <sup>ligaramente</sup> con- testada en el Aguilera Cerni de 1966. : "Como podrá suponerse, nuestro propósito no es la discusión del método generacional en cuanto sistema para la interpretación de los cambios históricos. La experiencia del nuevo arte español parece confirmar hasta cierto punto su uso, pero pone de relieve -con fuerza mucho mayor- la primacía de los acontecimientos histórico-políticos." (147) .

Sin embargo, ese mismo año, su Panorama del nuevo arte español, tal vez por razones de tema y espacio, apenas si suministra un puñado de datos y ninguna aportación metodológica explícita para el arte español anterior a la Guerra Civil (148) .

Carlos Areán había ignorado ostentosamente, en 1961, la existencia de hechos vinculables a una noción de vanguardia con anterioridad a la Guerra (149), sin embargo, cuando diez años después el tema ya "si existe" , mantiene el criterio de "generación" desde las bases metodológicas inscritas en su prólogo de Arte joven en España (150) . También se empeña en mantenerlo, en 1968, Santiago Amon : "Si. Con rigurosa coetaneidad y equivalencia a los poetas del 27 y del 36, florecieron dos grupos holgados de pintores y escultores. Se dió entre estas dos generaciones plena comunión y una misma fue para ambas la lumbre nutricia : Los maestros de París presididos por Picasso" (151) .

En 1963, cuando todavía ocupaban un puesto importante (y de cita obligada entre nuestra escasa bibliografía) libros periodísticos como Artistas españoles de la Escuela de París, de Mercedes Guillén (152), o composiciones literarias como Escultura española contemporánea de Gaya Nuño (153), aparece el artículo de Valeriano Bozal "El realismo social en España" (154) paralelo a otro sobre Alberto (155). Poco después publicaría dos libros más en los que se aborda nueva mente el tema: El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo (156) y El realismo plástico en España de 1900 a 1936 (157), y un artículo más específico: "La renovación artística de 1925 en España" (158). Las investigaciones contenidas en estos títulos habrían de constituir, durante varios años, la única aportación documental ponderable y, a pesar de sus innumerables limitaciones, el primer intento de acercamiento científico a la producción artística española del siglo XX. Bozal establecía una triple división básica del arte español del siglo XX: un primer periodo de 1900 a 1936, otro de 1936 a 1939 y, un tercero, desde el final de la guerra hasta nuestros días (159). Al adentrarse en el análisis del primer periodo utilizaba la palabra vanguardia como plataforma de una noción que no termina de perfilarse muy nítidamente; lo demuestran los párrafos del siguiente razonamiento: "...El modernismo es la primera de las tendencias de vanguardia que logra pasar los tangibles límites del gusto académico-aristocrático... El público de arte de los primeros veinticinco años del siglo está conformado por miembros de la alta burguesía y contados de la aristocracia. Esa es la causa de que ninguno de los movimientos de vanguardia surja en el medio artístico comercial.

Sin embargo parece que el modernismo plantea objeciones a esa afirmación que acabamos de hacer: era un estilo de vanguardia y

nació en ese medio. Surge ligado a los estamentos citados y no prosigue su desarrollo por caminos nuevos, sino que permanece quieto, estático, reducido siempre a la región catalana ...

El modernismo es, por tanto ; un buen ejemplo de cómo vanguardia y burguesía se identifican por encima de oposiciones aparentes."(460)

Si bien la última afirmación es correcta e históricamente comprobable, la coherencia de su concatenación con las dos anteriores no es más que un recurso retórico, sólo posible por la mediación de un concepto difuso: vanguardia; un concepto que, precisamente, cargado con su bagage de indefinición se utiliza como el arma arrojada de una sanción ideológica . De 1920 a 1930 Bozal establecía dos frentes diáfanos para la producción artística: el academicismo (cristalizado en corrientes regionalistas) y la renovación formal (461) . Para la etapa que comienza a partir de 1931 establecía un tercero: el realismo. De esta forma quedaban abiertos tres ejes sobre los que proceder a la sistematización de la producción artística española anterior a 1936 y, en razón de los cuales, desvelar los contactos, fricciones , contradicciones y síntesis generados alrededor de estos tres polos de reflexión. Si bien todavía sigue siendo el ángulo de enfoque historiográfico más sólido que se nos ha ofrecido, debemos tener en cuenta, para comprender su verdadero alcance, que fue gestado en el seno de las fuertes polémicas suscitadas, durante la década de los sesenta, en torno al debate sobre el realismo (462) (en 1968, por ejemplo, se traduce el libro de Piero Raffa Vanguardismo y Realismo (463) ) . Ello hace que, enjuiciada desde la perspectiva de nuestros días, la triple división formulada por Bozal revista el grave riesgo de constituirse en un auténtico triángulo logomáquico tendente a un callejón historiográfico sin salida.

Con respecto al problema que ahora tratamos quedaría, además, inconclusa la delimitación de una noción de vanguardia, que no por ello deja de usarse en las publicaciones citadas, unas veces superpuesta al modernismo, otras a la "renovación formal" (164), otras sustituida por alusiones más concretas a los diferentes ismos, y que se contrapone a nociones que, como las de los distintos "realismos", están integradas por otro tipo de factores. De no ser por posteriores utilizaciones que comportan otros ámbitos de definición como las que aparecen en La construcción de la vanguardia. 1850-1939<sup>(165)</sup> en el capítulo "Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo"<sup>(166)</sup>, pensaríamos que Bozal había utilizado el concepto de vanguardia (para el arte español anterior al 36) en una acepción limitada a los aspectos formales del lenguaje. Pero sólo queremos tocar aquí aspectos metodológicos; más adelante volveremos sobre la obra de Bozal.

En 1964, libros como el de Jorge Larco (167) no conceden la menor entidad historiográfica a los procesos que estamos considerando y los sustituyen por vagas alusiones a ciertos "espíritus levantiscos" a "vendavales artísticos desatados en París" etc.etc. (168), para desembocar en las inevitables listas de autores en las que cada nombre aparece como una unidad flotante desasistida de toda conexión histórica. Algo similar ocurrirá, aun 10 años después, con libros como el de Garrut sobre pintura catalana (169), por no entrar en la larga serie de irrelevantes productos bibliográficos de lujo tan al uso en lo referente al arte español contemporáneo.

El 22 de febrero de 1969 se inauguraba, en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, una exposición homenaje a Josep

Dalmau. En el texto de su magnífico catálogo, auténtica aportación documental, Cirici Pellicer establece una frontera nítida entre el internacionalismo reaccionario del Modernismo y lo que llama "la vanguardia positiva"; "En aquesta consideració hi trobem el segon dels aspectes positius de Josep Dalmau, car ell va inclinar-se resoltament cap al camp contrari: el de les recerques positives d'aquells que treballaven en la investigació racional, com els cubistes o els òrfics, en la presa de la consciència històrica, com els expressionistes, o en l'aprofondiment freudià de la personalitat, com els surrealistes. També va acollir aquells que posaven en crisi la totalitat de la societat moderna, com els dadaistes ... .. Es per això que podem dir que Dalmau portà al país l'Avantguarda, mentre que el Modernisme, malgrat ésser un art internacinal i de recerca, no podia assumir aquest nom" (170) Cirici aplica al arte español (volverá a hacerlo en su obra L'art català contemporani (171) ) un criterio que emerge inequívoco y apodíctico: las vanguardias europeas, entendidas con ese sentido prospectivo con <sup>el</sup> que, según vimos, se las suele diferenciar del decadentismo. La vanguardia histórica española es, según esta óptica, aquella producción artística que comienza a vincularse sintomáticamente a las vanguardias extranjeras, la que comienza más allá del noucentisme propugnado por D'Ors ("arma de doble fil" (172) ) y más allá de lo que pudo suponer la prevanguardia noucentista: Mompou, Monell, Xavier Gossé, el primer Torres García, Apa, Casanovas etc. Este criterio, que estimula el estudio de la adscripción española a lo que entonces ya se había consagrado como vanguardia y de los mecanismos por los que se producía su importación (piezas absolutamente imprescindibles (173) ) no basta, sin embargo, como pauta delimita-

dora del corpus de trabajo. Acota perfectamente un aspecto, pero el espacio que puede delimitar como instrumento metodológico es sólo parcial. La importación es un factor de configuración de lenguajes y actitudes, incluso la causa más visible de la puesta en marcha de un tipo específico de producción artística, pero no nos ayuda a comprender, por ejemplo, la presencia de un Solana o de un Arteta, de un Frau o de un Javier Cortés en la Exposición de Artistas Ibéricos. Sobre el aspecto de la importación y de sus funciones en el seno de la cultura española volveremos también más adelante.

El nº 79 de la revista Cuadernos de Arquitectura (180) está enteramente dedicado a la exposición homenaje a A.D.L.A.N. celebrada en ese mismo año también en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares (febrero de 1970). En el artículo de Rodríguez Aguilera (181) (texto ampliado del catálogo de la muestra) hay un momento en que la exposición cronológica se detiene para suministrar un criterio: "Lo moderno, por entonces, viene por otros derroteros" (182); atrás quedan, otra vez, el Modernismo, el Noucentismo, els Especulativus, els Evolucionistes etc., desde esa fecha en adelante, nuevamente un conjunto de fenómenos cohesionados, si no cronológicamente, sí al menos sintomáticamente, con algunos de los sucesos de la vanguardia extranjera: exposiciones en Dalmau, Manifest Groc, E.S.A.I., G.A.T.E.P.A.C., Gaceta de Arte, A.D.L.A.N.



La historiografía de la arquitectura entraña también una noción de vanguardia. Pero ésta es una problemática que, como dijimos al principio, vamos a separar voluntariamente, dadas las implicaciones superespecíficas que emanan de su teoría, de su práctica, de sus "objetos", de la noción de lenguaje que pueda serle aplicada, del abanico de sus funciones, o del lugar que el arquitecto ocupa en su sociedad. Sin embargo, es necesario subrayar que, al margen de las distintas posiciones que hayan podido tomarse en torno a la vanguardia arquitectónica, puede establecerse un nítido deslindamiento de su área de extensión en el caso español. Ningún especialista parece fluctuar al respecto; el conjunto de sucesos a través de los que comienza la incorporación española al Movimiento Moderno es perfectamente separable del que se vincula a lo que Bohigas llama (según frase de Vicens Vives) los "casacas de palacio" (483). El G.A.T.C.P.A.C., el G.A.T.E.P.A.C. y anteriores prácticas arquitectónicas como las de Bergamín, Mercadal, Lacasa, Aizpurua, Galindez, Tomás Bilbao, Gutiérrez Soto, Zuazo, Arniches, Borobio, Feduchi, etc., que puedan enlazar con los principios del racionalismo, son hechos a partir de los que puede construir un territorio de la vanguardia al margen de lo que la Ciudad Lineal, los distintos ensanches, el modernismo arquitectónico etc. etc., puedan ofrecer como reflexión. Creemos además que el debate sobre la vanguardia se ha instalado ya para la arquitectura y para el resto de la producción artística a niveles muy distintos, aunque por inercia de la retórica de las Bellas Artes, se tienda a veces a determinadas asimilaciones. Otro es el problema de algunas relaciones ocasionales entre la arquitectura y otras formas de la producción artística de vanguardia. A él tendremos que -- -- >

referirnos en algún lugar de este trabajo, lo mismo que<sup>al</sup> de la coincidencia de una y otra problemática en las respectivas plataformas de acceso<sup>al público</sup>. No vamos pues a tocar una noción que, de momento, se presenta metodológicamente clara en autores como Fullaondo ( 184 ), Bohigas ( 185 ) , Flores ( 186 ), Roca Rosell ( 187 ), etc. Como apunta certeramente Solà-Morales : " El término vanguardia aplicado a la Arquitectura no fue en el periodo de entreguerras de los más frecuentes en España y sólo lo encontramos en las referencias más generales a lo que deba entenderse por arte de vanguardia. Sin embargo, ciertas características de acción de grupo, de combatividad y radicalismo, de proyecto de 'un arte para cambiar la vida,' aparecen en esta revista (se refiere al órgano del G.A.T.E.P.A.C. , AC ) con una diferencia clara con respecto a otras publicaciones... es hacia mediados de los años veinte cuando pintores y escultores se definen como vanguardistas... sin embargo poca presencia tiene la arquitectura en estos movimientos... Desde un punto de vista cronológico debe subrayarse el hecho de que el vanguardismo arquitectónico tenga lugar en España de una manera organizada en la tercera década de nuestro siglo." ( 188 )

También sobre la base de un sistema de enfoque distinto, dada su naturaleza predominante como medio de masas, se suele analizar el fenómeno cinematográfico ( 189 ). No obstante , a veces encontramos conexiones. La mera reivindicación del cine como un "arte" coincidía por aquellos años con las actitudes vanguardistas . "Y es la asunción española del interés que por el cine estaban sintiendo ciertos movimientos de vanguardia europeos --Francia, cómo no, a la cabeza--, unido a un planteamiento fuertemente dicotómico de lo viejo y lo nuevo-joven, lo que da pie a la inclusión regular de textos cinematográficos en La Ga-

ceta . El cine era un arte que tenía su edad (la de los entonces jóvenes). Habían nacido con el cine" (190); pero al margen de este juicio, plenamente certero, de los hermanos Pérez Merinero y de que la época hablase de un cine de vanguardia extranjero (191) o de una vanguardia cinematográfica "española", tampoco vamos a entremezclar el cine al hilo de la cuestión que ahora estamos planteando (192).

También vamos a evitar aventurarnos en el fenómeno musical. Los escritos de Arconada, Fernando Vela o, sobre todo, los de Salazar (192') tendieron, en su día, los correspondientes lazos entre determinadas formas musicales y la noción de vanguardia; músicos como Rodolfo y Ernesto Halffter, S. Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Mantecón, Rosa García Ascot, Francisco Remacha (éstos constituyeron el llamado "Grupo de los 8"), Julián Bautista, F. Elizalde, Enrique Casals Chapí etc. lograron articular, siguiendo el ejemplo de Falla o Esplá, un importante núcleo de renovación de la música española que también quedaría pulverizado por la dispersión que se produjo tras la guerra civil. Sin embargo, la historiografía sobre la música española contemporánea es, posiblemente, la que cuenta con una bibliografía más escasa. La obra de Federico Sopeña Ibáñez: Historia de la música española contemporánea (193) es, a este respecto, uno de los pocos estudios de conjunto que, además, insinúa ciertas relaciones entre la renovación musical y el ambiente intelectual, literario y artístico de la época, aunque tampoco nos brinda una noción de vanguardia musical que se proyecte más allá de las habituales referencias a "lo nuevo".

Para añadir un punto más de referencia a esta rápida revisión de la noción de vanguardia nos quedaría aun la que , después de la primera postguerra, nos brindan los que fueron sus contemporáneos. Como muchos de estos planteamientos están ya contenidos en los criterios que hemos ido revisando, sólo vamos a citar las opiniones de tres personas que estuvieron estrechamente vinculadas a los sucesos de la vanguardia española, dejando las demás para referencias ocasionales a lo largo de nuestro trabajo.

En primer término Sebastián Gasch. En su artículo "A.D.L.A.N. visto por un espectador" (194 ) comienza recordando como "en mi época de crítico de arte durante los últimos años 20 y los primeros de los 30 combatí, en repetidas ocasiones, el uso y abuso de la palabra vanguardismo, confusional y pueril" (seguramente se refiere a su artículo "veritable sentit de l'avantguardisme" publicado en l'Amic de les Arts, Sitges, 30-V-1928, como conferencia para el acto "Els 7 davat El Centaure"). Después de justificarse, líneas más abajo nos dirá , a manera de definición: "el grito voluntario de unos hombres de temperamento fogoso que encontraron en el vanguardismo no tan sólo la exteriorización de su intrépida vitalidad, sino también un vehículo para protestar contra el academicismo y las vacías prolongaciones del impresionismo". Poco más que esta imagen tópica nos encontramos en la visión, comprensiblemente apologética por demasiado implicada, que Gasch da de la vanguardia. El resto de su testimonio apenas si se diferencia del que, en diciembre de 1934 publicara en la revista barcelonesa D'Ací i d'Allà con el título "L'art d'avantguarda a Catalunya " (un número extraordinario dirigido por el G.A.T.E.P.A.C. y los A.D.L.A.N.): una lista de los habituales sucesos de la vanguar-

dia catalana: Trossos, Salvat Papasseit, 391, Torres García, el "Ateneillo de Hospitalet", L'Amic de les Arts, G.A.T.E.P.A.C. y A.D.L.A.N..

Más amplia es la visión que, en este sentido nos ofrece la dilatada obra de Guillermo Díaz Plaja, testigo y casi actor de los hechos que nos ocupan. En 1932 había publicado su libro L'avantguardisme a Catalunya ( 195 ), estuvo a punto de firmar el "Full Groc" de 1929 y parece que firmó un segundo manifiesto en 1930 ( 196 ). Díaz Plaja parece asumir en presente un texto de 1930 ( 197 ) en el que se dice que el concepto de vanguardia ha de aplicarse como un auténtico "momento" de la dinámica tras el que sobreviene la "marcha normal" : "...Así, yo creo que debiera hablarse de etapas vanguardistas en cada escuela, sin incorporar jamás la acepción de vanguardia a la escuela misma. Sino conmemorar, con este vocablo, el momento del primer despliegue de guerrillas y el primer impacto" . Esta estricta cristalización de la metáfora militar nos vincula, lo mismo que ~~diffinición~~ la importación y de la autodefinición, a otro aspecto fundamental: la colisión de determinadas propuestas artísticas con las que la ideología dominante mantiene legalizadas. Sin embargo, estas "colisiones" se manifiestan <sup>en</sup> un arco de configuraciones tan grande, en tal variedad de frentes que difícilmente pueden subsumirse en un momento genérico (entramos también con ello en el complejo problema de la obsolescencia de la producción artística) que más bien responde al idealismo de los ciclos históricos , o a su simple metáfora, que a la estructura real de los hechos. La colisión no es nunca un fenómeno sin señas de identidad lo suficientemente diferenciadas ni la simple materialización de una "crisis de crecimiento" como se nos dice en este texto de 1930 ( 198 ) . En las palabras

de 1975 que lo anteceden, Díaz Plaja califica sus visiones de los años treinta como "ingenuos: cardiogramas intelectuales" ( 199 ). Efectivamente, en su compleja e interesante Estructura y sentido del novecentismo español ( 200 ) da testimonio de su capacidad de autocrítica. En las páginas introductorias (204) plantea, a través de su razonado concepto de novecentismo, una nueva maquinaria para el enfoque de la cultura española de las dos primeras décadas. Si bien su corpus no incluye a las "vanguardias" propiamente dichas (que remite a la línea que enlaza directamente con los hombres del 27 y que adscribe a los planteamiento de Gloria Videla, de Torre, Buckley, Crispin y Mainer ( 202 ), Díaz Plaja demuestra que es capaz de superar los tópicos de una visión tradicional, ofreciendo a la vez una metodología susceptible de ser enfocada desde los más diversos presupuestos ideológicos.

Vamos a finalizar con el testimonio de Guillermo de Torre. Son toneladas de tinta las que este autor ha dejado correr sobre la vanguardia ( 203 ) y ha lanzado sus juicios en tal cantidad de direcciones que resulta difícil sintetizar el aspecto específico que en este momento requiere nuestro análisis. La edición de 1965 de la citada Historia de las literaturas de vanguardia (con la que de Torre se solidariza plenamente en la reedición de 1971), comienza con una amplia digresión sobre la noción misma de vanguardia. En ella quedan patentes, a pesar de sus innumerables derivaciones, una serie de convenciones básicas: "situación de avanzada de pioneros ávidos que, adoptadas a lo largo de sus trincheras artísticas..." "Temple anímico que al manifestarse, en ocasiones, de modo burlón e irónico..." "quijotescaamente preferían el camino a la parada" "eterna y vital polémica

entre novedad y tradición, entre la aventura y el orden..."

"ley de la alternancia, ritmo de sístoles diástoles en el corazón de las letras..." "Hay un ritmo frenético y un ritmo de sosiego ---más en este orden biológico, natural, no en el inverso---. Desdichado quién pretenda alterarlo ..."

"Tradición innovación... todo el problema del arte creador, todo el secreto de las innovaciones ---que, a su vez, en muchas ocasiones, llegan a ser tradición--- residen en la forma como esta antítesis se encare y se resuelva" (204). Ellas son auténticos emblemas de una óptica voluntarista (como puede comprobarse en el resto del libro) para la que la "creación" literaria es, prácticamente, un hecho autosuficiente. Pero para de Torre, esta noción tan "flexible y generosa" se viene un poco abajo cuando comienzan las implicaciones personales, esto es, cuando se analiza la vanguardia española. Ya en el prólogo de 1965 vuelve a suscribir, plenamente, la respuesta que en 1930 había dado al cuestionario de La Gaceta Literaria; cuando luego le toca desarrollar la vanguardia española esta parece reducirse, como cuarenta años antes, al Ultraísmo y a sus áreas de influencia. El resto, prácticamente, queda minimizado y se resuelve en meras y fugaces alusiones.

#### .6. Algunas propuestas metodológicas

Ejemplos como los que hemos manejado nos llevan a la conclusión de que la historiografía española carece, de una manera más acusada que la extranjera, de una noción estable para la construcción de un corpus de las vanguardias históricas españolas. Con la excepción que hemos hecho del fenómeno arquitectónico (no en vano el G.A.T.E.P.A.C. fue miembro del C.I.R.P.A.C. y de los C.I.A.M.), los sucesivos corpus que cada enfoque propone no parten de nociones idénticas para la historiografía literaria y artística, respectivamente, ni mucho menos equivalentes entre una y otra.

Resumiendo a su mínima estructura el conjunto de los planteamientos que se han ido formulando, podríamos dibujar dos grandes grupos categoriales. El primero estaría formado por las nociones tópicas y ambiguas de la vanguardia, aquellas parais que, páginas atrás, aceptábamos la calificación de intuitivas etimológicas y simbólicas, y que están orientadas, en cada caso concreto, por un dispositivo doctrinario y sancionador emanado de la ideología del historiador y del crítico. Al segundo grupo pertenecerían las nociones formuladas, básicamente, sobre la aceptación como instrumento metodológico de las autodefiniciones históricas que en torno a sí misma produjo la ideología artística y literaria de la época (a estas autodefiniciones, nada homogéneas, dedicaremos un capítulo completo). Otros dos factores vendrían a reforzar, entremezclados, esta doble vertiente de proyección categorial. Por un lado, la existencia de unas convenciones metodológicas en la historiografía extranjera en las que, sobre todo nuestra historiografía artística, encuentra una flexible patente de corso para fabricar nociones "ad hoc", sea cual



sea el área cronológica o de fenómenos cubierta por el análisis propuesto, ajustando la noción a su escala. Por otro, sobre todo en la historiografía de nuestra literatura, la aceptación, casi imperiosa, de unos encuadres convencionales provenientes de la tradición crítica e historiográfica de las dos primeras décadas de la postguerra (este factor suele combinarse con algunas de las autodefiniciones como vanguardia anteriores al 36) y que han quedado avaladas por una extensa bibliografía. Nos estamos refiriendo a conceptos como generación del 98, modernismo, generación del 27, pureza, asepsia, deshumanización, etc.

Si hemos acometido esta revisión de criterios no ha sido, como podría parecer, por un intento de encontrar un esquema original para el enfoque de la vanguardia artística española. Ello ha venido motivado por las dificultades reales para hacer posible la confección de un corpus de trabajo sobre un tema que, en principio, lo reconocemos, también nos atrajo de una manera bastante intuitiva (205). Somos plenamente conscientes de que proceder a un enfoque historiográfico de nueva planta desbordaría, utópicamente, las posibilidades de una labor individual. Por ello, muchos de los instrumentos que hemos analizado críticamente, irán apareciendo a lo largo de nuestro trabajo. Sin embargo, y dado que no es mucho lo escrito sobre las vanguardias artísticas españolas, vamos a intentar hacer algunas precisiones metodológicas previas.

De los dos grupos categoriales que hemos señalado vamos a prescindir del de las convenciones tópicos, que consideramos decididamente irrelevante. Creemos que la "sanción ideológica", esa

operación sin la que la historia del arte contemporáneo perdería su sentido como ciencia, es algo que no debe confundirse con las operaciones de delimitación de los corpus de trabajo que luego habrán de configurar las distintas facetas de la imagen de la cultura visual, sino que debe comenzar a partir de una imagen científicamente válida de ésta<sup>(205)</sup>. En cuanto a las autodefiniciones de la vanguardia histórica, vamos a adoptarlas como elementos ideológicos históricos. Vanguardia será, para nosotros, un término tras el que sólo estará parapetada la noción que, en cada momento y desde cada frente (discúlpenos ahora la expresión militar) tuvo una existencia virtual en la ideología artística de la época. Ello significa que vamos a renunciar al carácter universal de su uso, es decir, a su sentido como clave de una exégesis: a su carácter apologetico; en resumidas cuentas, a su valor como monopolio del primer extremo de la dialéctica arte progresivo/arte inmovilista o, si se quiere, arte heterodoxo/arte ortodoxo (otra dualidad con la que a veces se sustituye la anterior), arte de avanzada/arte oficial.

Cuando decíamos que la visión de Bozal, aun cargada de limitaciones y no exenta de maximalismos (a veces indemostrables como dice Mainer (206)), era la más convincente que se nos había ofrecido desde la historiografía artística, lo hacíamos en el sentido de que su indagación, que gira en torno a la validez de las experiencias artísticas de este periodo, sobrevolaba al menos tres territorios básicos: el "academicismo", la "renovación formal" y lo que, después de más de cien páginas, definía como "realismo" (207). Si no asumimos este esquema es porque, en 1978, realismo es ya un concepto que ha visto mermadas sus

capacidades en el seno de interminables debates y de las nuevas expectativas históricas, científicas y específicamente artísticas(208) Además, esta triple división comportaba una dicotomía subyacente: realismo y "lo demás", dicotomía que, por muy rico que se presente el primero de sus extremos, limita bastante la comprensión de los fenómenos artísticos. Por ejemplo, cuando se mantiene un concepto de "calidad" que, en el fondo, perpetúa el tradicional cuadro clínico de los valores burgueses de lo artístico: "...El caso de Romero de Torres es similar(al de Sorolla) aunque su carga ideológica es aun --y ello parece imposible-- más pobre. Romero de Torres ha extremado hasta el límite la superficialidad representativa, llegando hasta tal punto que sus motivos carecen de interés para el estudioso, y suelen estar al servicio de una sensualidad pornográfica más o menos velada (209) ... "Los artistas realistas no eran, es verdad, los mejores y de mayor calidad, pero su presencia constante y continua problematización del fenómeno artístico parecen motivos más que suficientes para exumarlos con algún detenimiento"(210) El concepto de calidad representa el instrumento más peligroso para la ciencia de la historia del arte, pues puede inclinarla a confundir sus verdaderos objetivos con los de la formación de un paradigma estético o ético, una especie de patrimonio universal e intemporal de lo bueno y lo bello. Sin embargo, paralelamente la calidad representa un factor cuya historia ideológica lo sitúa como un elemento determinante de la estructura de la cultura visual de cada época, al mismo nivel que los géneros artísticos o la oposición entre las distintas concepciones éticas .

Parece imposible, sin embargo, escapar a una visión bipolar de la cuestión. Es innegable que en la producción artística de nuestra primera mitad de siglo se dibuja (como ocurre en toda

Europa desde esa imprecisa mitad del siglo XIX) una doble vertiente; si se quiere, dos ejes alrededor de los cuales, sin proporción cualitativa ni cuantitativa estable, se organiza el conjunto de la actividad artística: uno de ellos constituye, por diversos y complejos mecanismos, el de la ideología artística dominante ( 244 ), acorde siempre, a través de distintos caminos, con los dictámenes y demandas de la infraestructura y la superestructura, es decir, con la ideología que demandan las clases, estratos o capas instalados en los distintos niveles del poder. El otro, está constituido por aquella actividad artística que intenta formal, estructural, parcial o radicalmente una crítica de esta ideología y trata de ofrecer su alternativa ; con vistas a una simple modificación del componente "artístico" de la ideología o para continuar (partiendo siempre de esta modificación artística que es su cabeza de puente) en dirección a una modificación de radio más amplio que el específicamente artístico, uniéndose unas veces, otras no, a los procesos de lucha emprendidos desde otros sectores. Comencemos a hacer precisiones.

Por actividad artística vamos a entender aquí no sólo la obra artística, o un conjunto de obras , materializadas en un conjunto de objetos con un "status" determinado (244) portantes de un artefacto significador concreto, sino también la poética en la que se inscriben, es decir, una teoría artística ( que implicará un lenguaje y unos presupuestos ideológicos y funcionales específicos ) y unos mecanismos de práctica artística determinados (que implicarán un proceso de producción también específico)

que son los que aglutinan , a todos los niveles, las relaciones entre el autor (o los autores) con la obra; por lo menos hasta el momento en que ésta entra en "circulación". Así, tendríamos que la actividad artística se perfila con una triple dimensión:



Más que nunca en esta primera mitad del siglo XX (preferimos no entrar en la complejidad posterior a la segunda guerra mundial) el fenómeno debe entenderse a la luz de estos tres aspectos, puesto que, a cada paso, lo encontraremos significándose a través de estas tres dimensiones, o con especial énfasis a través de una de ellas (212). Qué duda cabe que la práctica automática del dibujo o el frottage, "pretenden" tener, en si mismos, más énfasis significativo que los objetos en que se materializan; lo mismo que la "noción" de una realidad dinámica a través del lenguaje de los pintores de la órbita futurista tiene, como ilustración de sus teorías escritas,

tanta o más pretensión significativa que la que pueda desprenderse de las obras aisladas. Estas polarizaciones podrían rastrearse en el estatus objetual de los "ready mades", en el gesto dadaísta, en la actitud productiva de algunos grupos rusos o en las propuestas lingüísticas del cubismo. Pero tampoco podemos olvidar que, aunque no de una manera explícitamente enfatizada, también existe esta triple dimensión en una producción artística como la de Caro-Delvaille, Gaston la Touche, Georges Rochegrosse o, por no alejarnos tanto, en Eugenio Hermoso o en Federico Beltrán Massés.

Por ideología artística dominante vamos a entender aquí, esa parte de la ideología global que agrupa el conjunto de instancias por las que el poder económico, político e ideológico (y el concepto de poder deberá ser analizado en cada momento histórico) hace cristalizar, desde sus diversas plataformas: un estatuto general de los objetos artísticos, con su correspondiente estatuto genérico, escala de valores como objeto de cambio, circuitos y pautas de consumo y niveles de destino; un arco de sistemas icónicos tanto a nivel del plano de la expresión como al del contenido, materializado en unidades "estilísticas" y temáticas con sus correspondientes códigos estéticos, éticos, psicológicos, sociológicos, políticos, etc., etc. . Junto a todo ello, un código de operaciones de lectura ( no necesariamente emanado, en exclusividad, de las instancias lingüísticas ) que prevee, además, un estatuto de escenarios de lectura y "advocación" para los distintos objetos, géneros y operaciones significativas. Las plataformas a través de las que se ven cristalizadas estas instancias a la producción artística alcanzan, en las primeras décadas del siglo, un techo de complejidad jamás superado hasta entonces. En la raíz de esta situación está la nueva dimensión alcanzada por el mercado artístico. . Junto a las tradicionales plataformas de cristalización ideológica: Museo histórico, museo contemporáneo (o Salón, o Exposición Universal), colección privada, colección "estatal", Academia etc., que subsisten con más o menos fuerza, existen ya, con un alto grado de consolidación, las que van a detentar los puntos neurálgicos de la retícula de la ideología artística contemporánea: la galería y el marchante, la exposición privada y la subasta, la revista especializada y el crítico profesional. Pero, sobre todo, unos canales exten-

sivos de una eficacia hasta ahora inusitada: un lugar en la prensa diaria; un impresionante aumento de la producción y difusión de objetos de "vulgarización" artística capaces de hacer llegar la ideología artística dominante, en dosis adecuadas, hasta el último reducto del entramado social. Con ello, la casa pequeño burguesa, el establecimiento comercial, la publicidad en toda la gama de sus posibilidades, la revista ilustrada, el vestuario y hasta los códigos gestuales, se transforman en satélites redundantes (o cuidadosamente divergentes) del edificio público, del palacio, del museo, de las transfiguraciones del comportamiento áulico, etc. . . ., en agilísimos dispositivos de difusión, implantación, veneración ... reproducción, al fin y al cabo, de algo que rebasa ya, con creces, la noción de "gusto" que, en 1936, proponía Venturi (243).

Pero nada sería tan ingenuo como considerar a la ideología artística dominante y a sus plataformas de cristalización como rígidos centros emisores de órdenes de programación autónoma. No es necesario insistir en que lo que hace compleja la dinámica de la producción artística del "primer" siglo XX es, precisamente, la capacidad de recepción, asimilación y posterior reciclado con que la ideología artística dominante es capaz de operar con las nuevas propuestas; tanto con las que no intentan una crítica, sino la simple sugerencia de un mecanismo más perfeccionado de emblemización ideológica, como con aquellas que, en origen, presentaban una alternativa fundada sobre supuestos críticos. Como un inmenso organismo dotado de defensas y anticuerpos, la superestructura tiene, en el aspecto artístico de la ideología, una de sus vísceras más activas.

Pero no nos hemos propuesto aquí rebasar unas simples precisiones metodológicas "ad hoc". Líneas atrás aludíamos a una doble vertiente, a dos ejes alrededor de los cuales se organizaba la producción artística del siglo XX, al menos en su primera mitad; ellos pueden constituir dos parámetros alrededor de los que es posible sistematizar esa producción artística global.

El primero aglutinaría lo que vamos a llamar aquí actividad artística acrítica (A.A.A.); el segundo, lo que podemos denominar actividad artística crítica (A.A.C.). Ni uno ni otro representan grupos homogéneos ni tampoco formulamos el segundo, subrepticamente, como el espacio de lo que, personalmente, consideramos como una producción artística "válida". Queremos, simplemente, superar el maniqueísmo difuso de la dicotomía retaguardia/vanguardia. Sobre todo superarlo para el caso español. Se puede objetar que una noción de vanguardia suficientemente ampliada haría inútil el parámetro A.A.C.. Sin embargo, creemos que hay dos razones que justifican el empleo de una nueva sistemática: La primera, aunque discutible, es sencilla: ampliar la noción de vanguardia contribuiría a aumentar la ceremonia de la confusión. La segunda, nos ha parecido más razonable: vanguardia es, además de un instrumento historiográfico, una noción histórica cuyas variaciones diacrónicas es necesario fijar y cuyo ámbito puede no coincidir con esa noción "ampliada" de vanguardia que nosotros preferimos llamar A.A.C.. En el caso español, sobre todo a partir de 1930, el conflicto entre los llamados "arte puro" y "arte social" queda frecuentemente consagrado por la época como conflicto entre el "vanguardismo" y el arte "comprometido" (244). En cuanto a la ceremonia de la confusión, y dejando de lado las revisiones que puedan hacerse del tratamiento de la vanguardia europea,



tiene que quedar también definitivamente marginado (para una aplicación automática sobre el caso español) el uso

de las nociones que la vanguardia extranjera acuñó en las cuatro primeras décadas del siglo como patente de autodefinición, pues con su presencia metodológica podríamos llegar a detectar, entremezcladas, hasta cuatro canteras definidoras: a) La ambigua noción universal de vanguardia. b) El conjunto de nociones históricamente acuñadas en el seno de la cultura extranjera de la época. c) El conjunto de las definiciones históricas de la cultura española anterior a la Guerra Civil (relacionado pero no coincidente con el anterior). d) Esa noción "corregida" de vanguardia que acabamos de desechar.

Tampoco entendemos los parámetros propuestos como categorías transhistóricas. A quién reconocemos una capacidad dinámica más acusada es, precisamente, a la ideología artística dominante. Por ello los parámetros sólo tienen sentido aplicados a las variaciones consecutivas de esa ideología, determinando así las correlaciones (y las contradicciones) surgidas en el seno de la cultura artística global, los fenómenos de obsolescencia de las alternativas críticas (recogemos ahora la propuesta de "momento" que en 1930 hacía Díaz Plaja) y su incorporación, si cabe, al ámbito de la A.A.A.

Al hablar de obsolescencia intuimos ya que hay otras dos perspectivas desde las que se puede acometer el estudio de la producción artística, dos puntos de vista que no son a veces fáciles de diferenciar pero que son fundamentales. La actividad artística parte, por un lado (evidente en la A.A.C.), de la genera-

ción de una expectativa, de un conjunto de objetivos, de un "programa". Esta pretensión es, por sí misma, objetivo de un análisis. Por otro lado, cuando la actividad artística entra en sus circuitos de consumo sufre una virtualización. No decimos nada nuevo si apuntamos que expectativa y virtualización (que en el caso de la A.A.A. son un simple problema "técnico") no suelen coincidir en el caso de la A.A.C.. El efecto crítico-alternativo de un Manet no estaba tal vez calculado como tal (por ejemplo con la Olimpia en el Salón de 1865) por quién siempre aminoró la Legión de Honor. A la inversa, la velada dadaísta del 26 de mayo de 1920 en la Salle Gaveau no trascendió, en su momento, a la indignación de un puñado de parisinos. Lo mismo que un Füssli, precursor de la mitología surrealista fue elegido miembro de la Royal Academy en 1788, Alberti no asusta, en 1929, más que a un puñado de burguesitas del Lyceum Club y el bueno de Javier Cortés todavía <sup>hoy</sup> recibe los honores de ser un miembro de la E.S.A.I. de 1925. Por ello, debe quedar claro que nuestra propuesta no pretende más que un inicial deslindamiento de campos respecto del que, la "sanción de validez" es, todavía, algo muy lejano.

Nuestro corpus de trabajo va a ser, como puede colegirse, el de las sucesivas A.A.C. de la cultura artística española; sucesivas pues no vamos a entenderlas como un corpus obtenido por la suma de un conjunto de obras, autores y sucesos sino por la de un conjunto de procesos culturales en el seno de un marco histórico concreto con su correspondiente corpus artístico global.

Hemos definido el rasgo distintivo de las A.A.C.. como el intento de modificación de la ideología dominante; hemos dicho

también que este intento se instrumentaliza a partir de un mecanismo de crítica/alternativa a esa ideología. Precisemos un poco más.

El instrumento crítica/alternativa que no es sino el cuadro accidental con que la A.A.C. es emitida, utiliza como orificios de penetración en la ideología (sea cual sea el contenido y la dimensión final de su proyecto de modificación) los aspectos específicamente "artísticos" de ésta; entendiendo aquí como campo semántico de este "artístico" la totalidad de los elementos que convergen en el proceso de producción de la obra de arte (por ejemplo, crítica a repertorios temáticos o contenidos ideológicos de tipo moral, político, psicológico, erótico etc. habituales en la ideología artística sin que se perturben los aspectos sintácticos del lenguaje ; o una crítica a los aspectos económicos del estatus del objeto sin que se hayan explicitado modificaciones substanciales en la configuración de dicho objeto, por citar dos ejemplos ambiguos).

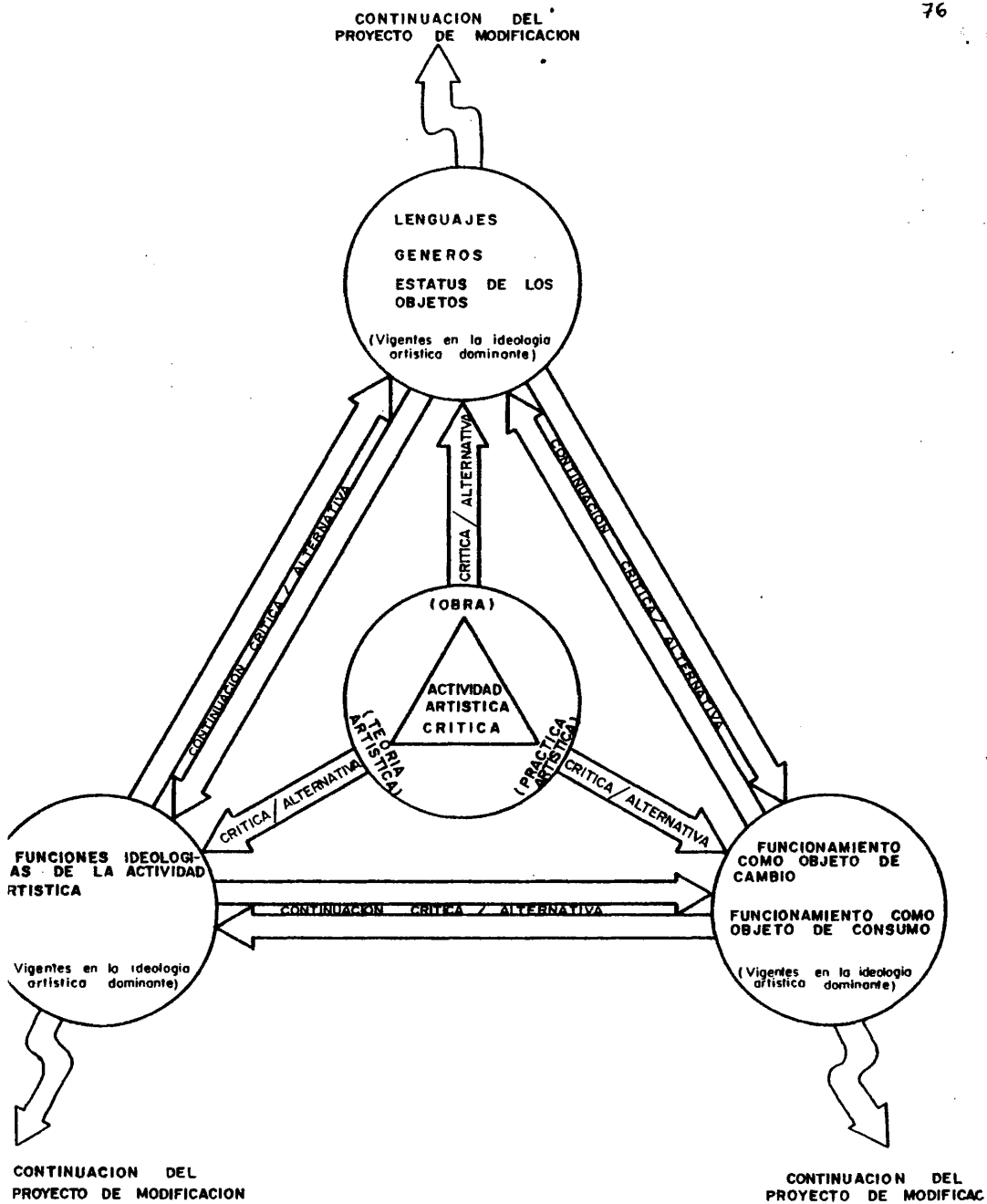
Tras una rápida ojeada a la cultura visual del primer tercio del siglo XX, advertimos que son fundamentalmente tres los aspectos de la ideología artística dominante que se muestran susceptibles de ser utilizados como canales de acceso por este instrumento crítica/alternativa:

- a) Crítica/alternativa a los lenguajes (entendidos en toda la extensión de sus elementos sintácticos y semánticos, lo que equivale a hablar también de contenidos ideológicos), géneros y estatutos de los objetos, vigentes en la ideología
- b) Crítica/alternativa a las funciones ideológicas (a nivel indi-

vidual o colectivo) vigentes en la ideología para la actividad artística.

- c) Crítica/alternativa a los funcionamientos como objeto de cambio y como objeto de consumo que la actividad artística tiene vigentes en la ideología .

Es obvio que estamos ante tres niveles totalmente interrelacionados pues, entre todos, definen el cuadro dimensional de la actividad artística. Su adjetivación parcial, esto es, la fórmula explícita o formalmente prioritaria de transposición de los umbrales de la ideología artística dominante, determinan el nivel de "cosificación" de cada A.A.C.. Lo que equivale a decir su configuración y la naturaleza de su proyecto de modificación. Ni que decir tiene también que el énfasis de esta transposición puede radicar en alguno de los polos de la actividad artística (obra, teoría, práctica) pero que tampoco ello suponga la exclusión operativa de los otros dos. Para no entrar en las múltiples combinaciones que entraña nuestra propuesta como modelo de análisis (lo que nos llevaría a un formulismo matemático y una ejemplificación exhaustiva, cosa que no nos hemos propuesto ventilar en este capítulo) vamos a reducirla a la forma de un gráfico que evoque todos los circuitos "posibles":



Es necesario repetir ahora que cualquiera de estos procesos debe ser analizado desde dos niveles consecutivos:

- 1) Nivel programático: en el que se configura el proyecto formalmente expresado por la A.A.C.
- 2) Nivel virtual: en el que se analiza el alcance de la realización de dicho proyecto al entrar en el proceso de su consumo histórico.

Ambos niveles son, respectivamente, el producto de los dos hemisferios en que se articula el fenómeno artístico:

A: construcción de la	} ACTIVIDAD ARTISTICA
B: consumo de la	

Estos dos hemisferios funcionan para cualquier fenómeno artístico de cualquier contexto y nos permiten diferenciar perfectamente, como fenómenos artísticos, una "Rendición de Breda" consumida en el Salón de Reinos, de una "Rendición de Breda" consumida entre japoneses en el Museo del Prado.

En consecuencia con estas propuestas, nuestra labor debería consistir ahora en el análisis del sistema de relaciones dialécticas (A.A.A./A.A.C) generadas en el seno de la cultura artística global de la España del primer tercio de siglo y la que se establece entre esta cultura y el ámbito general de las condiciones históricas en que se produce.

La dimensión de esta empresa se perfila, con solo nombrarla, como una expectativa a largo plazo, o que rebasa con creces el cuadro de posibilidades de nuestro trabajo. De ahí la provisionalidad que mencionábamos páginas atrás. Provisionalidad que va a afectar al propio área de demarcación del corpus de la A.A.C. que intentaremos delimitar, pues el punto de partida para una investigación que alcance unas cotas óptimas de rigor

sería la construcción de una imagen correcta de la cultura artística dominante y, no nos engañemos, ello sólo será posible después de una ingente investigación documental y crítica, más allá de nuestras posibilidades presentes. El simple análisis de la capacidad de creación de instancias a la ideología artística de una plataforma como las Exposiciones Nacionales supone una labor cuya envergadura igualaría la totalidad del trabajo que nos hemos propuesto.

Así pues, sobre la base de una imagen provisional de la ideología artística dominante, vamos a construir un primer corpus de A.A.C. y a intentar revelarlo en su dimensión documental, a analizar la arquitectura de sus supuestos críticos y de sus expectativas, sus síntomas externos, sus fundamentos ideológicos, la naturaleza de los materiales con que están contruidos y su grado de penetración real en esa ideología artística dominante. Para ello contamos con un elemento que sí es susceptible de ser precisado con cierta nitidez: la noción histórica de vanguardia. Palabra que sólo ahora empezamos a pronunciar con cierta tranquilidad.

## NOTAS AL CAPITULO I

1. ADORNO, T.W.: 1962, p. 29.
2. TORRE, Guillermo de: 1925.
3. POGGIOLI, R.: 1964, p. 21. Ese mismo año ve la luz el pequeño pero jugoso texto de ENZENSBERGER, H.M.: "Aporien des Avantgarde" en el libro Einzelherten, Suhrkamp-VERLAG, 1967. Trad. esp. "Aporías de la Vanguardia" en el libro Detalles, Barcelona, - 1962.
4. POGGIOLI, R.: 1964, p. 17.
5. ORTEGA Y GASSET, José: 1970.
6. ROH, Franz: 1927.
7. PLEJANOV, Y.: 1929.
8. DIAZ FERNANDEZ, J.: 1930. (Textos escritos entre 1929 y 1930).
9. "Una Encuesta sensacional ¿Qué es la Vanguardia?" en La Gaceta Literaria. Madrid, 1-VI-1930; 15-VI-1930; 1-VII-1930; 15-VII-1930; 1-VIII-1930; 15-XI-1930. Respuestas de: Marañón, Giménez Caballero, J. Bergamín, Moreno Villa, Rosa Chacel, Valentín Andrés Álvarez, Jaime Ibarra, Melchor Fernández Almagro, Marichalar, Arconada, Jaime Torres Bodet, Ernestina de Champourcin, - Enrique González Rojo, Gómez de la Serna, Jarnés, Salazar y - Chapela, Ramiro Ledesma Ramos, Mauricio Bacarisse, Agustín Espinosa, Samuel Ros, Luis Gómez Mesa, Eugenio Montes, José M<sup>e</sup> -



Cossío, José Emilio Herrera, Claudio de la Torre, Teófilo Ortega, Ximénez de Sandoval, Rafael Laffon, Guillermo Díaz Plaja, José María Alafaro, Aparicio, Eduardo Ontañón, Francisco Vighi, Miguel Pérez Ferrero (autor de la encuesta) y Guillermo de Torre.

10. Cf.: CALVO SERRALLER, F.: "Vanguardia artística y Vanguardia - política", en El País, Madrid, 4-VI-78. BOZAL, V.: "Valeriano - Bozal y 'La Construcción de la vanguardia'", en El País, Madrid, 6-VI-1978. Y CALVO SERRALLER, F.: "'Mea culpa' de un crítico: - Respuesta a Valeriano Bozal", en El País, Madrid, 8-VI-78.
11. Fue el tema de nuestra ponencia al seminario "Vanguardia histórica: 1900-1945" del curso de arte de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo: La Vanguardia artística: Mito y Realidad - (Santander, julio, 1977) con el título "La Vanguardia artística en España. 1912-1936. Cuestiones previas". También lo hemos tratado en la introducción a nuestra Antología (BRIHUEGA: 1979).
12. ORTEGA Y GASSET, J.: 1970.
13. POGGIOLI, R.: 1964, p. 23.
14. Ibid. pp. 24 y ss.
15. Ibid. p. 17.
16. Ibid. pp. 17 y 18.

17. Ibid. pp. 19 y 20.
18. ORTEGA Y GASSET, J.: 1970, p. 33.
19. POGGIOLI, R.: 1964, p. 28.
20. Ibid. p. 103.
21. MICHELI, Mario de: 1968.
22. POGGIOLI, R.: 1964, p. 26.
23. MICHELI, Mario de: 1968, p. 10.
24. Ibid. p. 18.
25. Cf.: POLI, F.: 1976, pp. 44-54.
26. SANGUINETTI, E.: 1965, p. 11.
27. CASSOU, Jean: 1961.
28. FRANCASTEL, P.: 1970, p. 286.
29. HOCHE, G.R.: 1961, p. 22.
- 29'. Por las confusiones que el uso indiscriminado del concepto de ideología suele acarrear, optamos por la definición que al respecto hace Tuñón de Lara (1977, p. 13): "Esta (la ideología) sería el sistema de representaciones - conceptuales, valorativas e incluso intuitivas - de una clase, estrato o grupo, construidas sobre su práctica social, haciéndose así formas de concien-

cia social".

30. RUBER DE VENTOS, Xavier: 1969, p. 51.
31. RAMIREZ, Juan Antonio: 1976, p. 12.
32. GOLDMANN, L.: 1975, p. 227.
33. DORFLES, G.: 1973, pp. 20 y ss.
34. SEUFHOR, M.: 1964, pp. 12-14.
35. HESS, W.: 1973, pp. 13 y 14.
36. POGGIOLI, G.: 1964, p. 29.
37. MICHELI, Mario de: 1968, p. 18.
38. ELIOT, T.S.: 1959, p. 117.
39. RAMIREZ, J.A.: 1976, pp. 256 y ss.
40. VERHIER, France: pp. 144 y ss.
- 40'. HADJIPICOLAOU, Nicos: 1976, p. 21.
41. BENJAMIN, W.: 1973, p. 28.
42. RAMIREZ, J.A.: 1976, p. 9.
43. TROTSKI, L.: Literatura y revolución, 1923. Recogido en la antología sobre arte y cultura, Madrid, 1971, Alianza Editorial. P.53.
44. BACON, Francis: Novum organum. I *ff* 38-61.

45. MARX, K.: Crítica de la economía política, recogido en la antología Escritos sobre arte, Barcelona, 1969, Ed. Península, p. 45.
46. Cf.: MARCHAN, S.: 1974. MOULIN, R.: 1967. POLI, F.: 1976.
47. WILLET, J.: 1970, pp. 6 y ss.
48. Ibid. p. 6.
49. Ibid. pp. 58 y ss.
50. MICHELI, M. de: 1968, p. 66.
51. ARGAN, G.C.: 1975, p. 277.
52. ORTEGA Y GASSET, J.: 1970, p. 16.
53. APOLLINAIRE, G.: "Antitraditions futuristes" (manifiesto aparecido el 1 de agosto de 1913), facsimil en Europe, Paris, marzo de 1965, pp. 95-97.
54. MICHELI, M. de: 1968, pp. 54-57.
55. Ibid, pp. 50 y ss.
56. Cf.: BORA, V.:
57. MICHELI, M. de: 1968, p. 57.
58. POGGIOLI, R.: 1962, pp. 85 y ss.
59. Ibid. pp. 86 y 87.

60. Ibid. pp. 87 y ss.
61. Ibid. p. 90.
62. LUKACS, G.: 1966, p. 472.
63. MICHELI, G. de: 1968, p. 53.
64. CASSON, J.: 1961, p. 44.
65. Ibid. pp. 21 y ss.
66. BENJAMIN, W.: "Sobre algunos tomas de Baudelaire" (publicado - en 1939), traducción tomada del libro de Ernest Fischer La Necesidad del arte, Barcelona, 1970, Ed. Península, p. 81.
67. RIBBAUD, A.: "Soleil et chair" (29-IV-1870), 1963, p. 23.
68. MARCHAI, S.: 1974, p. 11.
69. Para una explicación básica sobre las nuevas perspectivas metodológicas para el análisis de la producción literaria, cf.: MACHE-REY, P.: 1966. VERNIER, F.: 1971 y 1974.
70. MAINER, J.C.: 1975, p. 283.
71. A este respecto la bibliografía es también muy escasa. Como dice Mainer (1975, p. 314.), "la renovación poética de los años veinte ha soportado un aluvión de exégesis formales (a la que han contribuido los propios miembros de aquella formación de líricos pero no disponemos de una crítica conveniente sobre los -

significados de la actitud vanguardista en España, sus razones sociológicas, su receptividad y sus vías de difusión".

72. DIAZ PLAJA, C.: 1975, p. 23.

73. La Biblioteca Nacional de Madrid no tiene ningún ejemplar de esta obra.

74. TORRE, G.de: 1965.

75. CAMO, J.L.: 1960. Este libro no es más que un conjunto de reflexiones dispersas y recuerdos personales.

76. VIDELA, G.: 1963.

77. Ibid. pp.89-97.

78. Ibid.

79. BODINI, V.: 1971.

80. DURAN GILI, G.: 1950. ALBI, J.; FUSTER, J.: 1952 (Verbo nº 23-24 y 25.)

81. BODINI, V.: 1971, pp. 14-18.

82. Ibid. p. 18.

83. Ibid. pp 29 y ss.

84. Ibid. p. 29.

85. ILIE, P.: 1972.
86. Ibid. p. 10.
87. Ibid. pp. 14-15.
88. MORRIS, C.B.: 1972.
89. DEBICHI, A.: 1968.
90. Ibid. p. 15.
91. Ibid. p. 10.
92. MOLAS, J.: 4º trimestre 1970, pp. 36-42.
93. APOLLINAIRE, G.: "La Jolie Rousse" en Calligrammes, Paris, 1918, Gallimard éd.
94. TORRE, G.de: 1943. Curiosamente encabeza también el libro de Poggioli, 1963, p. 15.
95. MOLAS, J.: 4º trim. 1970, p. 36.
96. Ibid. p. 42.
97. CANO BALLESTA, J.: 1972.
98. Ibid. pp. 10-11.
99. RODRIGO, A.: 1975.
100. CANO BALLESTA, J.: 1972, p. 260.

101. BUCKLEY, R.; CRISPIN, J.: 1973.
102. Ibid. pp. 8-9.
103. Ibid. pp. 12-13.
104. Ibid. pp. 14-19.
105. Ibid. p. 14.
106. CORBALAN, P.: 1974.
107. MARCIAL DE ONIS, C.: 1974.
108. MAINER, C.: 1975.
109. MAINER, C.: 1972.
110. MAINER, C.: 1975.
111. En DIAZ PLAZA, G.: 1975, pp. 9-17.
112. HERNANDEZ, M.A.: 1975.
113. Ibid. p. 43.
114. BLANCH, A.: 1976.
115. Ibid. p. 83.
116. ESTEBAN, J.; SANTONJA, G.: 1979.
117. Ibid. p. 3.



118. MORENO GALVAN, J.M. 1960 (Goya, nº 36).
119. Valgan como ejemplo dos artículos aparecidos en Gaceta de Bellas Artes: SANCHEZ CAMARGO, M.: "Los alumnos de los ismos", Madrid, 1<sup>er</sup> trim. 1944. FILLOL, G.: "Responso al vanguardismo". 1<sup>er</sup> trim. 1944 o el estudio de José Francés sobre Jose M<sup>e</sup> Rodríguez-Acosta. Madrid, 1948, Ed. Espasa Calpe.
120. Citaremos algunos títulos: BAJARLIA, J.J.: julio de 1955 y - 1958.  
 CIRRE, J.F.: 1950.  
 CHABAS, J.: 1952.  
 DURAN GILI, M.: 1950.  
 LARREA, J.: 1945.  
 MORENO VILLA, J.: 1944.  
 SALINAS, P.: 1949.  
 SANCHEZ, J.: 4-VIII-1959.  
 TORRE, G. de: 1943 y 1956.
121. SANTOS TORROELLA, R.: 1948.
122. CARO, J.L.: junio de 1950, pp. 334-335.
123. LA FUENTE FERRARI, E.: 1950.
124. RODRIGUEZ AGUILERA, C.: 1955.
125. ALBI, J. y FUSTER, J.: 1952. (Verbo nº 24, 24 y 25).
126. VELA, F.: 1953.

127. GUDIOL, J.; ALCOLEA, J.; CIRLOT, J.E.: 1954.
128. MARRERO, V.: 1954.
129. GULLON, R.: 15-IX-1955.
130. FARALDO, R.: 1955.
131. GOMEZ DE LA SERNA, R.: 1956, (Clavileño nº 39), pp. 32-39.
132. CERNUDA, L.: 1957.
133. VIVANCO, L.F.: 1957.
134. ALONSO, D.: 1958.
135. GAYA NUÑO, J.A.: XII-1950. Artículo lleno de omisiones, con algunas inexactitudes y distorsiones, pero que constituye, - diez años antes que el de M. Galván, un abordaje monográfico de la cuestión.

Tampoco hay que olvidar el papel jugado por publicaciones como la barcelonesa Revista (nº 1, 17-IV-1952) en la que la apertura a las nuevas corrientes del arte contemporáneo y el apoyo a las nuevas tendencias artísticas de la España de - la época se mezcla con recuerdos de nuestro pasado vanguardista. Luis Felipe Vivanco, J.J. Tarrats, Juan Bonet, Rodríguez Aguilera y Eugenio Dors asumirán la crítica de arte. Junto a ellos, Ridruejo, Laín Entralgo, Díez del Corral, Aranguren, - Cela, etc. marcarán el comienzo de una apertura cultural en -

el seno del Régimen Franquista (con el que, desde luego, la vista se preocupa de declararse identificada). En ella encontramos frecuentes alusiones a Dalí, E. Serra, Caballero, Torres García, Dalmau, Lavá, etc., amén de los frecuentes ataques a Picasso, al que no se perdona su procomunismo.

136. GAYA RUÍO, J.A.: 1952.

137. GAYA RUÍO, J.A.: 1970, p. 17.

138. Ibid. p. 18.

139. MORENO GALVÁN, J.M.: 1960 (Goya nº 36).

140. MARCIAL DE OÑIS, C.: 1974, pp. 54 y ss.

141. HERMANDO, G.A.: 1974, pp. 15 y ss.

142. Sobre teoría de las generaciones cf.: MENTRE, F.: Les générations sociales, Paris, 1920.

LAIN ENTRALGO, P.: 1945.

MARIAS, J.: 1949.

PORTUONDO, J.A.: 1958.

TUÑÓN DE LARA, G.: "El filósofo y la gente", en Revista de la Universidad de México, México d. f., VIII-1959.

TUÑÓN DE LARA, G.: 1977, pp. 16-18.

143. Fundamentalmente en: El tema de nuestro tiempo y En torno a Galileo. Cf.: AGUILERA CERNI, V.: 1966, pp. 44 y ss.

144. En 1978 se celebra en las salas de la Dirección General de Bellas Artes una exposición bajo el título: "La generación del 27 y la pintura.
145. MORENO GALVAN, J.Me.: 1960.
146. MORENO GALVAN, J.Me.: 21-XII-1974, p. 62.
147. AGUILERA CERNI, V.: 1966, p. 47.
148. Ibid. pp. 21-34.
149. AREAN, C.: 1961, pp. 43-44.
150. AREAN, C.: 1971, pp. 5-6. Vid. tb. su prólogo al catálogo - del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Madrid, - 1975. M.E.C.
151. AMON, S.: octubre de 1968.
152. GUILLEN, M.: 1960.
153. GAYA NUÑO, J.A.: 1957.
154. BOZAL, V.: 1963.
155. BOZAL, V.: IX-1963. (Primer texto monográfico que se publica en nuestro país después de la Guerra Civil).
156. BOZAL, V.: 1966.
157. BOZAL, V.: 1967.

158. BOZAL, V.: 1966 (Cuadernos Hispanoamericanos, nº 194).
159. BOZAL, V.: 1966, p. 136.
160. Ibid. pp. 138-139.
161. Ibid. p. 140.
162. Cf.: LLORENS, T. y MARCHAN, S., ambos 1976.
163. RAFFA, P.: 1968.
164. BOZAL, V.: 1966, p. 99.
165. BOZAL, V.: 1978.
166. BOZAL, V.: 1976.
167. LARCO, J.: 1964.
168. Ibid. tomo II, pp. 60 y ss.
169. GARRUT, J. M<sup>e</sup>.: 1974.
170. CIRICI, A.: "L'Aportació de Josep Dalmau" en el catálogo de - la exposición conmemorativa de Dalmau. Barcelona, 1969. Colegio de arquitectos de Cataluña y Baleares.
171. CIRICI, A.: 1970.
172. CIRICI, A.: "L'Aportació de Josep ..." loc. cit. s/p.
173. BRINUEGA, J.: 1979, pp. 74-78.

180. Barcelona, 4º trim. 1970.
181. RODRIGUEZ AGUILERA, C.: 4º trim. 1970, pp. 5-16.
182. Ibid. p. 6.
183. BOHIGAS, O.: 1970, p. 8.
184. FULIADNDO, J.D.: X-1968.
185. BOHIGAS, O.: 1970 y 1963.
186. FLORES, C.: 1961.
187. ROCA ROSELL, F.: 1975, pp. 11-18.
188. SOLA-MORALES, I.: 1975, pp. 21-22.
189. Ver, por ejemplo, la metodología empleada por un libro como el de GUDERN, R.: El Cine sonoro en la II República 1929-1936, Barcelona, 1977, Ed. Lumen.
190. PEREZ MERINERO, C. y D.: 1974, pp. 9-10.
191. Ver, por ejemplo, las reflexiones en torno a la noción de vanguardia aplicada al cine aparecidas en el editorial "El cineclub, la vanguardia y los tacones", en La Gaceta Literaria, Madrid, 1-II--1929, p. 1. En la cronología desarrollamos la extensión histórica de esta relación.
192. Es curioso que una obra tan impresionantemente documentada -

como la Historia del Cine Español de F. Méndez-Leite, -  
(Rialp 1965), no roce para nada la problemática del vanguar-  
dismo cinematográfico.

192'. Salazar, crítico musical de El Sol, fue el más ferviente -  
impulsor de un nuevo horizonte musical. En 1930 publicó en  
Madrid La música española contemporánea, único libro que in-  
tentó un enfoque situado más allá de la pura erudición y de  
las concepciones de la musicología tradicional.

193. SOPEÑA IDAÑEZ, F.: 1958. Cf. también: HALFFTER, C.: II-1972.

194. GASCH, S.: 4º trim. 1970, pp. 43-48.

195. DIAZ PLAJA, G.: 1932.

196. DIAZ PLAJA, G.: 1975, p. 25. (Es un extracto de su respues-  
ta al famoso cuestionario de La Gaceta Literaria, loc. cit.)

197. Ibid. p. 31.

198. Ibid. p. 32.

199. Ibid. p. 20.

200. DIAZ PLAJA, G.: 1975.

201. Ibid. pp. 13-110 y 341-346.

202. Ibid. p. 343.

203. Además de sus escritos anteriores a 1936 a los que iremos -  
haciendo referencia más adelante, consultar: Guillermo de -  
Torre: 1946; 1948; La Aventura y el orden (1943); 1961; -  
1962 y 1963.
204. TORRE, G. de: 1965, pp. 23-34. (Nos referimos a un texto -  
que apareció en la edición de 1961).
205. Véase la nebulosa en que también se mueve nuestro prólogo -  
al catálogo de la exposición Orígenes de la vanguardia ar-  
tística española 1920-1936, Madrid, nov-dic. 1974, Galería  
Multitud, o nuestro estudio "La exposición de la Sociedad  
de Artistas Ibéricos" en el catálogo de la Exposición con-  
memorativa de la "1ª Exposición de Artistas Ibéricos" (ma-  
yo-junio de 1925), Madrid, junio de 1975, Club Urbis.
- 205'. Pues, como dice Enzensberger (1962), "esto es igualmente váli-  
do para los partidarios de la vanguardia y para sus adversa-  
rios. Unos y otros se diferencian sólo por sus juicios de -  
valor, pero no por sus premisas. Sin ninguna clase de críti-  
ca ambos bandos aceptan un concepto crítico que hizo fortu-  
na en París hace más de un siglo y que, a partir de enton-  
ces, ha servido de piedra de toque, sin ser sometido, por -  
su parte, a comprobación alguna, y sin que se le haya exigido  
ninguna justificación. Los espíritus divididos por ese -  
concepto se abandonan a una discusión permanente de oríge-



nes nebulosos, y que puede proseguirse hasta el infinito. Las etiquetas y los nombres se suceden unos a otros, pero el esquema permanece invariable."

206. MAINER, J.C.: 1975, p. 315.

207. BOZAL, V.: 1966 y 1967.

208. Como dice el propio Bozal, "El debate entre el realismo social, arte analítico e informalismo al que anteriormente me referí puede ser calificado de completamente inútil, aunque fue lo más útil del arte de su época. Podríamos pensar -en aquel momento- que la posición del realismo era más razonable que la del informalismo o la del arte analítico. Podríamos pensar lo contrario. De hecho, unos opinaron de una forma y otros de otra. La diversidad de argumentos y actitudes sirvió para tomar conciencia del papel y la función social del arte y la cultura. Quizá fue ésta la mayor virtud del debate: plantear con mayor claridad que en ocasiones anteriores la índole de la superestructura ideológica y cultural." 1976, p. 112.

209. BOZAL, V.: 1967, p. 54.

210. BOZAL, V.: 1966, p. 136.

211. Cf.: BONET, J.M.: 1970, pp 227 y ss. Remitimos, nuevamente, a nuestra nota 29' .

211. Para lo relativo a la noción y problemática del "status" del objeto artístico en los momentos históricos que nos ocupan Cf.: MARCHAN, S.: 1974.
212. Cf. ECO, U.:1970 .RAFFA, P.: 1962. Formaggio, D.:1962.
213. VENTURI, L.:1969, p.19.
214. Esto es lo que facilita a Bozal su triple división "Academismo-revolución formal-realismo"; o lo que motivó artículos de título tan significativo como el de Westerdahl "Croquis conciliador del arte puro y social" (Wsterdahl, VII-1932).

**CAPITULO II**  
**LA PRODUCCION ARTISTICA EN**  
**LA ESPAÑA DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO**

### 1. Las nuevas plataformas de la ideología artística dominante

Es evidente que la cultura visual ha ocupado a lo largo de la historia una considerable parte de los canales por los que se manifiestan, transmiten y reproducen las superestructuras ideológicas. No vamos a detenernos a caracterizar el momento en que en el seno de la cultura visual (concepto que queremos utilizar con el mayor grado de amplitud posible) comienza a producirse una división entre las competencias de lo artístico, como sector diferenciado de esa cultura visual, y las de los otros medios visuales, pues para ello habría que empezar por dilucidar cuándo y cómo el establecimiento de este concepto de lo artístico empieza a tener sentido para nosotros como instrumento metodológico; es decir, tendríamos que empezar a desarrollar esa frase de Dini di Formaggio: "Arte es todo lo que el hombre llama arte" (4), cosa bastante más compleja que lo que denota su aparente trivialidad.

Sin embargo, cuando amanece nuestro siglo, la existencia de una cultura y de una ideología artísticas como aspectos plenamente diferenciados en el seno de la cultura visual se nos muestra como un hecho incontestable desde hace casi medio milenio. Lo que ya no resulta tan sencillo de determinar es el papel que el territorio de lo artístico pueda jugar en los procesos de reproducción ideológica en relación con los que se ven asumidos por el resto de los instrumentos por los que la cultura visual se manifiesta en el mundo contemporáneo. Los radios de operatividad ideológica alcanzados por la arquitectura, la escultura y la pintura en las cortes católicas del siglo XVII, por poner un ejemplo de eviden-

cia límite, difícilmente puedan ser alcanzados por los que , sobre todo los dos últimos géneros , desarrollan durante el siglo XIX y , menos aun , durante la época que nos está ocupando , en la que los distintos medios de masas han ido usurpando las funciones de unos géneros artísticos que , sin embargo , en muchos aspectos continúan aferrados a sus estructuras genéricas primigenias . Pero la existencia de una nueva configuración de los procesos de consumo de la ideología artística , de su densificación ( 2 ) o de las transformaciones sufridas por su capacidad de acción , son hechos que no enturbian la evidencia de unas funciones específicas reservadas a las artes visuales como portavoces de la superestructura a través de los distintos aspectos de la ideología con los que ésta se manifiesta en la producción artística . Dado que el campo donde estamos operando es el de una sociedad cuya estructura en clases presupone el dominio de unas sobre otras , podemos hablar de una ideología dominante y , por tanto de un aspecto artístico específico , traducido en una cultura artística que , segregada por ella la explícita , la comunica , la emblematiza : la reproduce . Es decir podemos hablar de una ideología artística dominante ( 3 ) .

France Vernier , en ese intento de fijar las bases de una denuncia de lo literario a que nos hemos referido páginas atrás , atribuye a la ideología dominante unas funciones primarias claramente definidas ( 4 ) : el ser un instrumento de acción al servicio de la clase dominante , lo que se traduce en la apología de un sistema de valores espirituales , morales y estéticos de naturaleza universal ; la neutralización de elementos exteriores que puedan suponer un menoscabo del sistema , procediendo , incluso

a su asimilación y, en tercer lugar, la unificación de las contradicciones internas de la clase dominante con vistas a presentar un frente coherente a los crecientes impulsos de las clases en ascenso ( 5 ). Pero las capacidades de explicitación ideológica que se revelan con bastante nitidez en el lenguaje escrito ( o hablado ) se tornan más sutiles y difíciles de analizar cuando esta ideología viene expresada por medio de las imágenes que se materializan en los objetos artísticos. Lo que un gesto, una escenografía figurativa, una interpretación determinada del paisaje, la fijación de un estereotipo fisionómico o los valores que el color, la luz, la composición ( por citar elementos del lenguaje figurativo tradicional ), puedan suponer como piezas de un instrumento ideológico al servicio de determinadas clases es algo que, aunque perfectamente intuible, resulta resbaladizo a la hora de ser sistematizado y, sobre todo, proclive a espejismos mecanicistas y científicamente esterilizadores .

Cuando, páginas atrás, planteábamos la existencia de una oposición entre <sup>la</sup> actividad artística acrítica y la de carácter crítico, lo hacíamos partiendo de la consideración de la actividad artística como una de las superestructuras ideológicas fundamentales ( 6 ) . El hecho de que el grueso de la producción artística se manifieste como ejecutora de los mandatos de la ideología dominante es lo que nos lleva a la identificación de la actividad acrítica como el producto de esa ideología artística dominante. La naturaleza de lo que hemos denominado actividad crítica en sus relaciones con la ideología dominante , es algo que dejamos, de momento, postpuesto.

La producción artística española del siglo XX se pone en marcha

con la mayoría de sus mecanismos prefigurados ya desde el siglo anterior. Ello supone la existencia de una infraestructura ya conformada para la materialización de la ideología artística dominante que está constituida por una serie de plataformas que iremos desarrollando en sus líneas generales. Lafuente Ferrarinos ha sintetizado, con un texto singular por la época en que fue publicado, las principales transformaciones sufridas por el arte español del siglo XIX: " La clientela de la pintura ha cambiado también totalmente: ni los reyes ni la iglesia pueden ya seguir siendo los primeros protectores del arte. El Estado hereda de manera torpe y poco inteligente , el mecenazgo real; el mecenazgo ha pasado , en general de las manos de la aristocracia a las de la burguesía capitalista. A lo largo del siglo XIX, en España y fuera de España, las grandes colecciones son formadas por los banqueros, los nuevos ricos del industrialismo ochocentista... La libre competencia hace que las mejores oportunidades sólo puedan buscarse en las grandes ciudades..." "Si la relación entre los pintores y los mecenas, los príncipes o la Iglesia , era directa y personal, ahora en la abstracta conquista del público y de la fama , el desvalimiento del artista hace susgir un intermedio: el marchante" ( 7 ) . Efectivamente, el arte español deja la iglesia, el convento y el palacio para salir a la calle, y lo hace mediante una de <sup>las</sup> fórmulas que todavía rige la producción artística contemporánea: la exposición.

Desde el primer tercio del siglo XIX la Academia de San Fernando organizaba en los patios de su local de la calle de Alcalá una exhibición anual de pintura ( 8 ) . Estas exhibiciones

pasarían, en 1847, al Ministerio de Fomento y dejarían de celebrarse, en 1851, hasta que un Real Decreto de 1853 y un reglamento de 1854 les confiere carácter oficial con la denominación de "Exposición general de Bellas Artes". La primera abriría sus puertas en mayo de 1856 (9) con 328 obras. También desde su fundación celebraba exposiciones el Liceo Artístico y Literario.

En Barcelona lo hacía desde 1786 la Real Junta Particular de Comercio de Cataluña y su Escuela Gratuita de Diseño fundada en 1775; desde 1846, la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes; desde 1866, la Academia Provincial de las Bellas Artes fundada en 1849 y que celebraría sus muestras en la casa de la Lonja (10).

Lo importante es que ya desde el siglo XIX están abiertos los cauces para un contacto entre el artista y el cliente anónimo: el cliente posible, inserto, esta vez, en el anonimato del público. Cuando en 1901 se celebre la primera Exposición Nacional de Bellas Artes de nuestro siglo, 17 exposiciones oficiales en Madrid y más de una docena en Barcelona avalan ya la consolidación de un sistema básico de relaciones cliente-autor-público del que se irán desgajando las distintas plataformas de la producción artística del siglo XX a las que nos hemos referido más de una vez: la exposición oficial, el crítico de arte, la galería privada, el marchante, el museo de arte moderno, la asociación de artistas, la revista especializada, el libro sobre arte contemporáneo y, sobre todo, un lugar habitual en los distintos procesos de difusión desencadenados por los medios de masas. Estas plataformas estructuran, por sí mismas, las bases materiales de los productos de la ideología artística (géneros y objetos artísticos así como sus escenarios de lectura y advocación) y es sobre estas bases materiales donde la ideología artística cobra forma en las distintas



poéticas con que se nutre lo que nosotros venimos denominando actividad artística.

Un texto de 1871, de Tubino, ilustra muy bien el aspecto de la codificación de géneros y poéticas en una coyuntura muy concreta, el momento en que está a punto de iniciarse el declive de la pintura de historia como concreción privilegiada de la ideología dominante: "Hay un grado superior en el arte pictórico, aquel donde la alteza del pensamiento, la provechosa y noble enseñanza, el fin grandemente humano se asocian a la forma más perfecta... Atribuyo, consiguientemente, mayor importancia a un cuadro de costumbres que a un paisaje; más a un cuadro de costumbres donde se figure un acto de verdadera abnegación que a otro reducido a mostrarnos como danzan los andaluces o los derviches; prefiero un lienzo histórico a uno de mitología, y tocante a la forma, entre la dimensión que abarque el tamaño real, en cuanto el asunto lo consienta, y aquella donde aparezca reducido, opto por la primera, contando siempre con la excelencia de la obra... bajo esta relación un ramo de tulipanes, magistralmente pintado, no debe ser acreedor a premio: su significación social es nula; pintárase el heroísmo de Daoiz y Velarde, la abnegación de los tripulantes del San Genaro que en la bahía de Cádiz salvaron a varios náufragos irremisiblemente perdidos sobre las rocas de la costa y la crítica afirmaría lo contrario" (11)

Sin embargo, durante el siglo XIX, y en la mayoría de los casos, en el XX, las relaciones entre objetos y poéticas vertidos en las exposiciones oficiales y las que constituyen la realidad de la cultura artística dominante no son tan mecánicas como pudiera parecer en un principio. Una exposición oficial (a ellas va dirigido el texto de Tubino) no es un simple muestrario de objetos en venta, sino más bien la expresión paradigmática de la ideología artística dominante de la que luego se nutrirán

los objetos artísticos que <sup>más tarde</sup> circulan a través del mercado real (al margen de lo que supone la adquisición estatal de las obras galardonadas ). Paralelamente, la exposición oficial proyecta públicamente el binomio calidad-precio con el que el propio estudio del pintor, y, con el tiempo, la galería , pondrán en marcha esa circulación real de los objetos artísticos . Basta fijar la atención en las dimensiones de las obras presentadas en las primeras exposiciones para advertir que se trata de objetos emblemáticos, de cabezas de serie (o de productos destinados a escenarios oficiales o aristocráticos) que luego se transfigurarán en obras de tamaño, tono y tema, adecuados a los habitáculos burgueses donde progresivamente irán encontrando su emplazamiento habitual. Se manifiesta así una duplicidad exhibición/venta, público /clientela, propia de los atavismos del poder decimonónico al que le repugna renunciar a la redacción de estos paradigmas en los que intenta reflejar su imagen, una línea de actuación cuyo origen más cercano se encuentra, precisamente, en la cultura artística que sobreviene tras la Revolución Francesa. Pero esta duplicidad se irá limando poco a poco, de forma que los objetos exhibidos se irán asemejando cada vez más a objetos de venta. En este sentido es apreciable la progresiva reducción de las dimensiones de las obras presentadas a las exposiciones oficiales y el triunfo cada vez más acusado de géneros como el paisaje , el retrato o la escenita de costumbres (42) , netamente burgueses.

Con todo, las exposiciones oficiales patrocinadas por el Estado durante este primer tercio de siglo intentan mantener, aunque sólo sea a manera de simulacro, esta función de exponente rector de los parámetros estéticos , aunque en el seno de una profunda

crisis agónica. Son indicativas a este respecto los sucesivos replanteamientos de los reglamentos acaecidos durante el siglo XX (1903, 1906, 1917, 1924, 1934 y 1936), en un intento de conciliación de intereses ideológicos de los poderes públicos y profesionales de los artistas. Algo así se advierte en el pudor que envuelve las opiniones de críticos y artistas cuando, en septiembre de 1929, *La Esfera* realiza una encuesta sobre la posible supresión de las exposiciones oficiales (13) o cuando, en 1934, ante la pregunta ¿Qué opina usted de las Exposiciones Nacionales? lanzada por "*Gaceta de Bellas Artes*" (14), el problema se enfoca ya desde una clara postura de defensa de los intereses profesionales. Y es que ese mismo año la crisis del mercado artístico es evidente: en el curso 1933-34 se han celebrado en Madrid (entre el Círculo de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno) 66 exposiciones que pueden arrojar un número aproximado de 1.680 pinturas y esculturas; de ellas, sólo 24 han sido adquiridas por el público; sólo una ha alcanzado las mil pesetas, el resto se ha vendido en precios que oscilan entre las doscientas y las trescientas (15).

## 2. Los mecanismos de exhibición artística

Desde su implantación en España, las exposiciones oficiales institucionalizan la fórmula que habría de ramificarse a lo largo del siglo XX en una serie de mecanismos de exhibición que constituyen la plataforma fundamental para la difusión de la ideología artística. Hemos intentado recomponer (sin pretender con ello más que estas simples notas que constituyen este capítulo) una rápida imagen del fenómeno exhibitivo del primer tercio de siglo en España.

La imagen de una actividad artística, o de su existencia, que intentan fabricar las exposiciones de carácter nacional, está claramente vinculada, como aparato ideológico, al centralismo del Estado. Sin embargo, durante nuestro siglo, y ya desde las últimas décadas del XIX, el despertar de las distintas conciencias nacionales y regionales emanadas desde diferentes conformaciones económico sociales, van a impulsar la puesta en marcha, paralelamente a consolidaciones culturales de otro tipo, de mecanismos de exhibición artística de carácter regional (16). De esta forma irán surgiendo certámenes y muestras más o menos institucionalizados, como las "Exposiciones de Arte Gallego" de La Coruña y Vigo (desde principios de los años veinte), las "Exposiciones de Arte Moderno" de Bilbao, celebradas desde la primera década (1ª 1900; 2ª 1901; 3ª 1903; 4ª 1905; 5ª 1907; 6ª 1910) que en 1919 se transformarían en la 1ª Exposición Internacional de Pintura y Escultura, las "Exposiciones Regionales de Arte de Badajoz", los "Salones Regionales de Bellas Artes" de Zaragoza (desde 1929)(17), a las que habría que añadir las exposiciones de la Asociación de Artistas Vascos (desde 1911) y toda una serie de

"Exposiciones de Bellas Artes", celebradas con más o menos regularidad en Sevilla, Granada, Santander, Oviedo, Jaén, Murcia, Alicante etc. También tuvieron su importancia las exposiciones de humoristas, género altamente considerado desde que, en 1914, se celebró en Madrid el "Primer Salón de Humoristas" (los Salones de Humoristas fueron impulsados sobre todo por José Francés); los hubo de humoristas catalanes (desde 1916), de Avilés (1925), canarios (1926) y aragoneses (1926).

Sin duda, el bloque más importante fue el catalán, encabezado por las comunmente llamadas "exposiciones municipales de primavera", celebradas desde 1891 y cuya denominación fue transformada sucesivas veces: "Primera Exposición General de Bellas Artes" en 1891; "Primera Exposición Nacional de Industrias Artísticas" en 1892; "Segunda Exposición General de Bellas Artes" en 1894; "Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas" en 1896; etc. Estas exposiciones, organizadas normalmente por la Junta de Museos y la Corporación Municipal, tuvieron una frecuencia muy regular, salvo dos interrupciones considerables de su ritmo: la primera en 1898 (después de la "IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas"), con una recuperación en abril de 1907 con la "V Exposición Internacional de Bellas Artes" y, la segunda, en 1923 (después de la Exposición Municipal de junio), motivada por la disolución, por parte de la Dictadura de Primo de Rivera, de los poderes y atribuciones de los órganos catalanes de gestión municipal. Con la llegada de la 2ª República, las exposiciones municipales se reanudarían tras nueve años de paréntesis (en 1932), articuladas en dos salones simultáneos: "Salón de Barcelona" y "Salón de Montjuich" que concentraban, respectivamente, tendencias conservadoras y progresistas.

El resto de las exposiciones periódicas catalanas estuvo promovido por las agrupaciones artísticas. Las más antiguas ( al margen de las que ocasionalmente celebraban en el último tercio del s. XIX el Instituto Industrial de Cataluña, fundado en 1848, la Sección de Bellas Artes del Ateneo Catalán, fundada en 1860, el Centro de Acuarelistas, fundado en 1885, o el Círculo Artístico, fundado en 1887) (48). fueron las que celebraba el "Círcle Artístic de Sant Lluc" (49), la primera en diciembre de 1893, en la sala Parés, que continuó con bastante regularidad a lo largo de todo este tiempo. Luego irán apareciendo las exposiciones de "Les Arts i les Artistes" (desde 1910), el "Saló Tardor" de la "Assocoació d'Amics de les Arts" (el 1º en 1918), la exposición de "Nou Ambient" (desde 1919), el "Saló de Els Noucentistes" (en 1922), el de "Conreadors de les Arts" (desde 1924) el de "Els Evolucionistes" (desde 1918), el "Saló Tardor" de la sala Parés (1926, 1927, 1928), y, a un nivel regional mucho más localizado, la "Exposición de Arte del Penedés" (desde 1926).

Madrid, que desde finales de siglo contaba, además de los salones oficiales, con las colectivas bienales que organizaba el Círculo de Bellas Artes (los premios no pasaban de cincuenta duros y se celebraban en el Palacio de Cristal del Retiro) (20), emulará el fenómeno francés de los "Salons s'Automne" con un "Salón de Otoño" que, desde 1920 (en este primer salón se presentaron 959 obras de las que no se rechazó ninguna), fue un remedo de tercera clase de las Exposiciones Nacionales (24). En 1929 habrá un intento de crear un salón de "Los Independientes" que fracasará en cuanto a periodicidad, como había fracasado en este aspecto la "Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos"; pero de estas dos muestras tendremos que hablar más adelante.

Habría que añadir también las dos "Exposiciones Nacionales de Arte Decorativo", los "Salones de Grabado" y la exhibición de las obras participantes en los Concursos Nacionales, creados por R.O. de septiembre de 1922.

Pero hasta aquí sólo hemos enumerado muestras y certámenes que intentan reproducir coordenadas de periodicidad, competencia y colectividad, análogas a las que rigen el funcionamiento de las exposiciones oficiales. El fenómeno auténticamente "moderno" lo va a constituir la exhibición de carácter privado (individual o colectiva) que en locales de uso regular o esporádico, de dedicación específica o puramente ocasional, componen la auténtica retícula de difusión y comercialización de la producción artística. Este papel, destinado a ser asumido en el siglo XX por la galería propiamente dicha, es decir por el local específica y regularmente dedicado, bajo la dirección de un marchante, a la exhibición y transacción artísticas, se canaliza mayoritariamente en nuestro país a través de una serie de mecanismos sucedáneos, pues, salvo en el área catalana, cuyo mercado se ha visto consolidado desde principios de siglo, y en Madrid, las galerías no empezaban a generalizarse con las características contemporáneas hasta avanzada la década de los veinte. Estos mecanismos sucedáneos se propician a través de una serie de canales fundamentales: los Circulos Provinciales de Bellas Artes, los Ateneos, Sociedades Económicas de Amigos del País, Casinos, establecimientos comerciales etc., amén del ocasional funcionamiento de Ayuntamientos y Diputaciones como locales de exposición privada.

Atendiendo a este fenómeno, la red exhibitiva de nuestro

país nos ofrece bastante más densa de lo que en principio pudie-  
ra pensarse. Hemos ido anotando los locales de exposición de ob-  
jetos artísticos que con más frecuencia suelen encontrarse cita-  
dos en la bibliografía del primer tercio de siglo, pues ellos  
constituyen la plataforma real para el consumo de la ideología  
artística a lo largo y a lo ancho de la geografía del país. Nos  
ha parecido interesante ofrecer una relación de estos locales a  
pesar de que no adjuntemos datos relativos a la cronología, vo-  
lumen de ventas, tipo de clientela etc., labor que constituiría  
una ingente investigación de carácter monográfico que algún día  
será necesario llevar a cabo (22).

En Madrid, aparte de los locales utilizados para las exhi-  
biciones oficiales (Ministerio de Fomento, Palacio de las Artes e  
Industrias del alto del Hipódromo, desde 1887, y Palacios del Re-  
tiro, desde 1908), tuvieron capital importancia los locales con-  
centrados en el Palacio de Bibliotecas y Museos : el propio Museo  
de Arte Moderno y las salas de la Sociedad de Amigos del Arte, que  
funcionaron a partir de 1910. Los otros dos locales que ofrecie-  
ron una actividad muy intensa fueron el Ateneo y las sucesivas salas  
de exposición del Círculo de Bellas Artes. De entre los locales  
que funcionan ya en los años diez cabría citar: Sala Mateu (inau-  
gurada en 1918), Salón Nancy, Casa Suárez, Salón Vilches, Salón  
Artístico (inaugurado en 1919), Salón de Arte Moderno (inaugura-  
do en 1915) , Salones Freddy's, Salón Aller, Salón Lacoste, Salón  
Iturrioz, Galería General de Arte, Salón Magerit (inaugurado en  
1919) y el Salón del Club Parisiana. Ya en las dos décadas siguien-  
tes será importante la actividad de los nuevos locales del Salón  
Vilches (inaugurados en 1924), Salón Easo (1925), La Galería (1929)  
Galería Sagaseta, Sala Dardo, Salón Cano, Sala Toison, Sala



BIBLIOTECA



go, Galería Ruiz Vernacci, etc. El Heraldo de Madrid y la Revista de Occidente también contaron con locales para exposiciones de arte, sobre todo el primero, que mantuvo una intensa actividad durante los años veinte. Igualmente ofrecieron sus locales entidades como el Lyceum Femenino, la Agrupación Castro Gil, El Centro de Galicia, El Hogar Vasco, La Casa de la Montaña, la Casa de Velázquez, el Liceo América, la Legación de Portugal y la Casa del Pueblo. En los años treinta, fue utilizado con el mismo destino el Salón de Automóviles Chrysler, siguiendo el ejemplo que años atrás había ofrecido la casa Hispano-Suiza. La lista madrileña podría completarse con locales como los de la Casa Inchausti, Casa Lisárraga, Casa Fotodín, Casa Herraiz (todas ellas dedicadas a los ramos más diversos del comercio), el Hotel Palace, el Salón Suárez, la sala de exposiciones del Teatro Real e, incluso, el propio Jardín Botánico (en el que se celebró una exposición de vanguardia en 1929). Ya en 1936, Madrid inauguraba el llamado "Centro de Materiales para la Construcción", sala de exposiciones de los A.D.L.A.N. (Amigos de las Artes Nuevas), que apenas tendría tiempo de desarrollar más que parte de su ambicioso programa de exposiciones, pues la Guerra Civil estaba ya encima.

Barcelona es, lógicamente, el otro gran núcleo de concentración de locales, tanto de régimen público como privado; algunos de ellos comienzan a funcionar incluso desde las últimas décadas del siglo XIX. Sus galerías privadas son las únicas con un funcionamiento en la línea del fenómeno contemporáneo. Las más antiguas e importantes: Sala Parés (22'), Galerías Dalmau, Galerías Layetanas, Faianç Catalá. La Pinacoteca, Galería Areñas, Galería Syra, El Camarín, Salas de la Publicitat, Sala Esteve, Ga-

lería Malmedé, y Sala Reig. En los años treinta se suman otras tan significativas como la Galería Emporium, el local del G.A.T. E.P.A.C. (1931) y las Galeries d'Art Catalonia (1933). Cumplieron también un papel fundamental los salones del Circle Artístic de Sant Lluç, los del Círculo Artístico y los de la Academia Provincial de Bellas Artes, todos ellos abiertos desde finales del XIX. Junto a estos puntos neurálgicos de la red exhibitiva deben citarse otra serie de locales que irán incorporándose en fechas muy diversas: Sala de la Joyería Roca, Joyería Valentí, Galería Arte, Galería Petrisol, Galería Fuster, Galería Busquets, Sala Badrinas, Galería Jorba, Casa Castañé, Sala Herma, Sala Aragó, Sala Barcino, Sala Mozart, Galeries d'Art Decoratiu, Galería de Igualada, Casa Llibre, Salón Goya, Galería Puig, Salón "La Basílica", Salón Batllé, etc. Ocasionalmente fueron utilizados también el Círculo Ecuestre, el Centro de Lectura, el Hotel Ritz, los salones de "El Siglo", y el Ateneo Enciclopédico Popular. Lógicamente no podemos olvidar que, a nivel municipal, Barcelona contaba con los palacios de exposiciones más importantes de España y con un Museo de Arte Moderno inaugurado desde 1891.

En el resto de Cataluña los locales más frecuentemente utilizados fueron: en Lérida, el Ateneo y el Museo Jaime Morera (creado en 1917); en Tarragona, el Salón Gelabert; en Gerona, el Ateneo, la Galería de Bellos Oficios y la Casa Sobrequés; en Reus, el Centro de Lectura; en Mataró, la Sociedad Artística y Literaria; en Sabadell, la Academia de Bellas Artes; en Villafranca del Penedés, el Orfeó; en Tarrasa, Amigos del Arte y la Galería Sabater; en Calella, la Sala Mozart; en Vich, la Sala Bicas; en Badalona, la Sala Casal; en Sitges, "El Centaure" (Ateneo); en Olot, la Sala Vayreda; en Sarriá, el Círculo Excursionista. Palma de

exhibitiva deben citarse otra serie de locales que irán incorporándose en fechas muy diversas: Sala de la Joyería Roca, Joyería Valentí, Galería Arte, Galería Petrisol, Galería Fuster, Galería Busquets, Sala Badrinas, Galería Jorba, Casa Castañé, Sala Herma, Sala Aragó, Sala Barcino, Salón Maragall, Galerías d'Art Decoratiu, Galería de Igualada, Casa Llibre, Sala Mozart, Salón Goya, Galería Puig, Salón "La Basílica", Salón Batllé, etc. Ocasionalmente fueron utilizados también el Círculo Ecuestre, el Centro de Lectura, el Hotel Ritz, los salones de "El Siglo", y el Ateneo Enciclopédico Popular. Lógicamente no podemos olvidar que, a nivel municipal, Barcelona contaba con los palacios de Exposiciones más importantes de España y con un museo de Arte Moderno inaugurado desde 1891.

En el resto de Cataluña los locales más frecuentemente utilizados fueron: en Lérida, el Ateneo y el Museo Jaime Morera (creado en 1917); en Tarragona, el Salón Gelabert ; en Gerona, el Ateneo, la Galería de Bellos Oficios y la Casa Sobrequés; en Reus, el Centro de Lectura; en Mataró, la Sociedad Artística y Literaria; en Sabadell, la Academia de Bellas Artes; en Villafranca del Penedés, el Orfeó; en Tarrasa, Amigos del Arte y la Galería Sabater; en Calella, la Sala Mozart; en Vich, la Sala Bicas; en Badalona, la Sala Casal; en Sitges, "El Centaure" (Ateneo); en Olot, la Sala Vayreda ; en Sarriá, el Círculo Excursionista. Palma de Mallorca cuenta, desde 1916, con el Salón La Veda, que junto al Círculo Mallorquín son los dos principales centros de exposición; además: la Sociedad Bellver, la Galería Costa, las Galerías Mallorquinas, la Casa Margarita Mateu y la Casa Roscana. Este importante volumen se debe a que Palma es un habitual lugar de veraneo de artistas,

y sobre todo, de clientes nacionales y extranjeros. En Mahón fue el Ateneo quién se encargó de la mayoría de las exposiciones.

Valencia fue la tercera ciudad de España en cuanto a locales de exposición; además de un Palacio de Bellas Artes e Industrias, del Palacio Municipal y de los Salones de la Real Academia de San Carlos, tuvieron gran actividad el Círculo de Bellas Artes, el Ateneo Mercantil y la Sala Blava, nombres a los que tendremos que añadir el Salón Abad, el Salón Ortells, la Sala Imperium, el Salón de Casa Povo, las salas de la Asociación de la Prensa y el Teatro Principal. En el área valenciana aparecen citados con frecuencia el Ateneo de Castellón y el de Alicante, el Casino y el Círculo Sebatense de Játiva, el Círculo de Bellas Artes de Orihuela y también los de Murcia y Cartagena, para esta última ciudad hay que citar también, el Ateneo y Amigos del País.

En el País Vasco, Bilbao cuenta desde 1911 con el activísimo Salón de Artistas Vascos; también el Ateneo y la Diputación albergaron numerosas exposiciones completándose el cuadro con la Galería Alonso, la Casa Delclaux, la Casa Mar, los Salones de la Sociedad Filarmónica y el Majestic Hall. En San Sebastián, los centros más activos fueron el Gran Casino, la Diputación y el Ateneo Guipuzcoano; además el Salón del Pueblo Vasco, el Gran Kursaal y el Salón La Perfecta. En Vitoria, el centro más activo fue la Escuela de Artes y Oficios y en Irún, el Ayuntamiento.

Sevilla es la única capital andaluza que cuenta con una capacidad de exhibición medianamente ponderable: tiene un Palacio de Bellas Artes y utiliza para exposiciones el Pabellón de Arte Antiguo, tiene además puntos de exhibición en el Ateneo, y en la

Sociedad económica de Amigos del País; pero todos ellos son sucedáneos de la galería. Granada cuenta con el Ateneo, el Centro Artístico (que absorbió los salones<sup>que</sup> en las primeras décadas ofrecía "El Defensor de Granada"), la Unión Mercantil y la Asociación de al Prensa; en Málaga, además de la Academia Provincial de Bellas Artes, el Círculo Mercantil; en Huelva, el Círculo Mercantil; en Cádiz, el Círculo de San Fernando; en Jaén, la Galería de Amigos del País; en Córdoba el Ateneo y el Círculo de la Amistad.

En Galicia hemos encontrado citados los siguientes locales: en Pontevedra, el Patronato Nacional de Turismo; en Orense, el Instituto de Segunda Enseñanza; en La Coruña, el Casino de Plazas, el Círculo de la Unión de Artesanos y, en otro orden de cosas, el Palacio Municipal; en Vigo, el "Faro de Vigo", el Salón de las Colonias, el Casino y el Ateneo; en Ferrol, el Círculo Mercantil y los locales de "El Correo Gallego" y, en Santiago, el Casino y el Recreo Artístico.

En el resto de España la densidad exhibitiva disminuye considerablemente y, con ella, el contacto entre la actividad artística dominante en las grandes ciudades y el público de las provincias desfavorecidas culturalmente. Hay que tener en cuenta que la clientela de estas provincias solía nutrirse, como aun lo hace hoy, en los mercados de las grandes ciudades, con todo lo que esto implica de jerarquía de mercados, exhibiciones, consideración del "currículum" de los artistas y, por tanto, estratificación de los circuitos de consumo (ideológico y económico) de los objetos artísticos, lo que a su vez hace que en el seno de la ideología artística

dominante exista una estructura en niveles sucesivos de dominancia.

La lista podría completarse, ya a escala nacional, con las siguientes referencias, indicativas, más que nada, del tipo de mecanismo exhibitivo: Oviedo, el Ateneo y el Salón Masaveu; Gijón, el Centro Católico, el Ateneo Obrero, el Bazar Masaveu, el Real Club Astur de Regatas y el propio Ayuntamiento; en Avilés, la Escuela de Artes y Oficios; en Lueca, el Liceo; en Zaragoza, (cuyo local para las exposiciones regionales es la Lonja), el Casino Mercantil, la Agrupación Artística, el Rincón de Goya (desde 1928) y las salas del "Heraldo de Aragón"; en Huesca, el Círculo Oscense; en Pamplona, la Diputación y el Ayuntamiento; en Logroño, el Ateneo Riojano; en Haro, la Unión Artesana; en Santander, el Ateneo, el Ateneo Popular, la Cámara de Comercio, la Casa Lemaire y la Casa del Mar; en Valladolid, el Ateneo, la Academia Provincial de Bellas Artes y el Ayuntamiento; en Albacete, el Casino Primitivo y el Círculo de Bellas Artes; en Toledo, la Casa del maestro, la Residencia de Artistas, la Sociedad de Amigos del País y el Centro de Turismo; en Zamora, el Círculo de Bellas Artes; en Ciudad Real, el Casino; en Cuenca, el Ateneo y la Escuela Aguirre; en Badajoz, el Ateneo; en Soria, el Casino; en Palencia, el Ateneo y la Casa del Pueblo; en Aracena, el Ayuntamiento; en Tenerife, el Círculo de Bellas Artes (su importancia en los años treinta será capital para nuestro trabajo) y el Ateneo. Incluso podríamos citar Ceuta y Melilla con el Centro de Cultura militar y el Casino Español respectivamente.

### 3. Las agrupaciones de artistas

Elemento esencial para este aspecto de la producción artística que estamos considerando es la generalización, desde principios de siglo y como un fenómeno cada vez más acusado, del encuadramiento de los artistas en diversos tipos de agrupaciones.

Desde que, paralelamente a la Revolución Industrial, la pérdida del protector (auténtica "pérdida del padre") se va perfilando como irreversible, los artistas se ven obligados a una constante autodefensa, pues su función en el seno de la sociedad ya no es axiomática. De este trauma profundo surge en buena medida esa crisis, que acabará siendo una crisis de los valores estéticos, que arroja al autor en las manos de un mercado anónimo que debe conquistar, al tiempo que le revela lo ficticio de su situación anterior y le fuerza a la búsqueda de ese puesto privilegiado que, como espejismo, se le había concedido desde el Renacimiento. Como consecuencia, le queda la prospección de unos canales por los que acceder a los presupuestos ideológicos y al cuadro de necesidades generados en la nueva situación o, por el contrario, le queda la creación de nuevas necesidades ideológicas que integren, aumentada, su imagen funcional, es decir, la actitud alternativa: "Poseéis el gobierno de la ciudad, y es justo, por cuanto sois la fuerza. Pero es necesario que seáis capaces de sentir la belleza; porque como ninguno de vosotros puede en la actualidad prescindir del poder, tampoco ninguno tiene el derecho de abstenerse de la poesía". (Baudelaire, mayo de 1946) (24).

Esta es la situación tal y como la venimos planteando. Aunque con cierto retraso, como ocurre con el resto de los pro-

cesos de la producción artística que sobrevienen en Europa, el fenómeno acaba produciéndose en nuestro país. Entre los mecanismos de la autodefensa del artista, la agrupación es una de los más inmediatos porque es, a la vez, un mecanismo complementario de la exhibición artística, y en ella está la única tabla de salvación frente a la nueva realidad del mercado.

Dada la agrupación puramente corporativa, es decir, desde la mera defensa de los intereses profesionales, hasta la cohesión en virtud exclusiva de un programa común de alternativa a la ideología artística, cultural en general, política o incluso religiosa, el espectro de posibilidades asociativas es grande y de todas ellas tenemos ejemplos durante este periodo. Pocos artistas escaparon a esta dinámica asociativa, tan sólo podían permitírselo aquellos que se habían "consagrado" por otros medios. Pero esta consagración sólo puede venir en la España del primer tercio de siglo de la mano del galardón oficial, de la Academia o de un prestigio rebotado desde el ámbito extranjero. Sin embargo, nombres como los de Sorolla, Santamaría, Sotomayor, Beltrán Massés, Zuloaga, Romero de Torres, incluso Vázquez Díaz etc., forman un muestrario numéricamente muy reducido (25). También son poco corrientes las situaciones personales en que se mueven un Rodríguez Acosta o un Viladrich. El resto de los artistas debe luchar constantemente por la consolidación de un marchano de calidad, de una identidad en el seno de la ideología y la producción artística, de un público adicto y, en definitiva, de una clientela. La vía de los cauces oficiales es un camino, el grupo (paraoficial o no) con su capacidad de proyección a través de la exhibi-



ción, la financiación, la publicidad de un credo ideológico o de un programa de actividad artística a través de los distintos medios de difusión (incluso la creación de medios propios) y la garantía de poder consolidar un determinado mercado, es la otra vía que le queda al artista. La bohemia individualizada y marginal, la producción autócrata que pudo dejarse sentir en ejemplos aislados (los Van Gogh, los Gauguin, los Ensor o los Munch) como expresión inicial de la crisis que conecta ambos procesos históricos, apenas si se deja sentir en nuestro país, rozando si acaso, como una suave retórica del desarraigo, la Barcelona de finales de siglo.

En una carta abierta, dirigida al Ministro de Instrucción Pública y al Director General de Bellas Artes, la Sociedad de Artistas Ibéricos se quejaba, en 1932 (26), de que no existiesen en España más que dos sociedades orgánicamente constituidas: la Asociación de Pintores y Escultores y la Sociedad de Amigos del Arte, y que por ello ostentasen una representación que estaban incapacitadas para asumir. En este caso la queja surge ante una esperanza frustrada, ante la decepción porque la República, que algunos medios artísticos creyeron (27) que iba a asumir como propios unos nuevos mecanismos y lenguajes artísticos acordes con una hipotética nueva configuración del Estado (28), mantuviese sin embargo intactos los mismos cauces del oficialismo artístico vigente desde hacía varias décadas. El "orgánicamente" de los Ibéricos alude sin duda al favor oficial recibido por estas dos entidades (29), mientras que la S.A.I., no había logrado celebrar desde su fundación (1925) más que dos exposiciones en la península (30). Sin embargo, la historia de las agrupaciones artísticas españolas es algo más dilatada de lo que en 1932

pretende hacer ver la maltrecha Sociedad de Artistas Ibéricos, intentando asumir unos papeles alternativos que ya no está capacitada para ofrecer ni por su ideología ni por su estructura; no olvidemos que ese mismo año se fundan los A.D.L.A.N.. que desde febrero funciona en Tenerife el grupo que se aglutina en torno a "Gaceta de Arte" y que al año siguiente aparecerán la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) y la A.E.A.R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), todas ellas con unos planteamientos que superan ya, desde distintos flancos, lo que la S.A.I. está intentando revitalizar (prácticamente lo mismo que en 1925 había sido un impacto). Pero lo que ahora nos interesa es una visión, aunque sea fugaz, de esa historia de las agrupaciones artísticas.

Dice Garrut, cuando inicia un capítulo sobre las agrupaciones artísticas catalanas, que "no hay nada que sea tan difícil de agrupar como los artistas" (31). Afirmación difícilmente mantenible. Si atendemos a los datos de una asociación de carácter nacional como la Asociación de Pintores y Escultores, por ejemplo, podemos contabilizar, en marzo de 1936, 344 socios(32), o si tomamos agrupaciones con un radio de acción menor, como por ejemplo el Cercle Artístic de Sant Lluc, encontramos que por sus filas han pasado más de 200 artistas (33) y así, sucesivamente. pero, qué le vamos a hacer; hay quien se empeña en mantener el mito del artista como una irremediable especie silvestre.

Dejando de lado la Academia de San Fernando, las innumerables Academias Provinciales de Bellas Artes, las Asociaciones de Amigos del Arte y los Círculos de Bellas Artes, pues todas ellas se mueven en una dimensión que ahora no nos interesa, uno de los

grupos con que se inaugura el siglo es "Les Arts i les Artistes", fundado en Barcelona, en 1910, bajo la inspiración de Francesc Pujols. Cuando hace su aparición, funcionaban ya en esta ciudad viejas instituciones como el "Real Círculo Artístico", fundado en 1887 (34), el "Foment de les Arts Decoratives", fundado por Joaquín Renart y García y Pere Ricart en 1905, la vieja "Sociedad Artística y Literaria" y, por supuesto, el citado "Cercle Artístic de Sant Lluc" (34'). Este último fue uno de los más significativos de la vida artística barcelonesa (35) del primer tercio de siglo; había sido fundado en 1893 por J. Llimona y un grupo de disidentes del Círculo Artístico. El carácter de la agrupación se enunciaaba claramente bajo el patrocinio ideológico del catolicismo exacerbado de ciertos sectores del conservadurismo catalán y tomaba algunos pretextos organizativos de los revivalismos medievalistas del Prerrafaelismo o de los Nazarenos (grupo perfectamente conocido e incluso emulado en la Cataluña del XIX, ya en 1870, P. Milá y Fontanals había organizado una exposición de modelos de obras de Overberck en el Ateneo): "En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo se ha constituido en esta ciudad en veintidós de febrero del año de gracia de 1893 un círculo de artistas y aficionados a las artes del dibujo bajo el patrocinio de San Lucas Evangelista y consagrado al Sagrado Corazón de Jesús con el deseo de interpretar las intenciones de Nuestro Santísimo Padre y Papa León XIII, de restablecer las antiguas agrupaciones católicas que tanto fomentan el desarrollo de las artes y contribuyen a afirmar la mutua caridad entre los desgraciados" (36). Al margen de los miembros "militantes", por él pasarían, ocasionalmente, incluso personajes como Cassanyes, Gargallo, Sebastián Gasch, Emilio Ferrer, Llorens Artigas, Miró, Obiols etc. (37).

Además, en 1897, un grupo de artistas (Utrillo, Torent, Bonin, Canals, Espert, Casas, Pichot, Rusiñol, Mir, Nonell) se había agrupado en torno a las tertulias que se reunían en "Els 4 Gats", constituyendo un primer ensayo de lo que serían los futuros grupos a través de los que funcionaron los distintos movimientos literarios y artísticos del siglo XX (38). Sin embargo, "Els 4 Gats" estaba mucho más en la línea bohemia de los cafés parisinos de la segunda mitad del XIX, que había alcanzado también a la cosmopolita Barcelona, próxima a Francia y envuelta en la dinámica de la expansión económica que se produce por estas fechas, propiciadora siempre de las faunas marginales. Fue más un "Guerbois" o un "Chat Noir" que una agrupación propiamente dicha, pero tuvo su revista propia: "Els 4 Gats" y celebró numerosas exposiciones de pintura (39). Su ambiente nos lo definen muy bien las palabras del propio Pere Romeu: "A la Premsa de totes menes de maneres y de tots los colors y coloretts; á tots los catalans y no catalans que estimin la nostra terra, desde el potentat al pobre, burgés ó bohemí; desde l'artista al artesà; als literats tots, prosistas ó poetas, en Pere Romeu en nom dels **QUATRE GATS**, serà una publicació puramente artística-literaria, sense color polítich..." (40). "Els 4Gats" tendría su continuación, ya en el seno de una bohemia más mitigada, en un Pombo o en las innumerables tertulias artístico-literarias de los años veinte (41).

Pero volvamos a "Les Arts i les Artistes", uno de los ejemplos más típicos de las formas de agrupación artística durante el primer tercio de siglo, sobre todo de Cataluña, como reflejo de unos hábitos corporativos que cuentan ya con una larga tradición (42).

Sus objetivos primordiales se centraban en torno a la celebración de dos exposiciones anuales. La primera tuvo lugar en los meses de abril y mayo del año de su fundación y siguieron realizándose con una frecuencia más o menos regular hasta 1933. La asociación participaba, como lo harían casi todas las demás agrupaciones catalanas, en las Exposiciones Municipales de primavera, que solían destinar<sup>les</sup> una sala monográfica. A esta agrupación pertenecieron, a lo largo de sus 23 años de existencia (o al menos expusieron con ella), artistas como Canals, Còlom, Feliú Elias, Nonell, Ivo Pascual, Gargallo, Miquel y Lluïcia Oslé e Ismael Smith (que formaban parte de su primera junta organizadora), X. Nogués, F. Vayreda, Manuel Humbert, F. Guàrdia, F.A. Galí, Domènec Carles, J. Serra, Mompou, Rafael Benet, M. Pidelaserra, Joaquim Sunyer, F. Labarta, Jaime Mercadé, Ainaud, Cabanyes, Isern Alié, Junyer-Vidal, Padilla, N. Raurich, Borrell Nicolau, Casanovas, Clará, Domenech e incluso Picasso, que participó con ellos en la Exposición Municipal de 1919. Junto a estos artistas, la asociación congregaba también a músicos (Pahissa, y Cristòfol Tatavull) y escritores (Bofill i Matas, J. Carner, E. D'Ors, F. Pujols y Ramón Raventós). Con el tiempo sus exposiciones intentan congregar también otros géneros artísticos: dibujo, cerámica, orfebrería, forja, repujado, pirograbado y piroescultura, fotografía etc. Al margen de estos objetivos exhibitivos, "Les Arts i les Artistes" carecía de formulaciones ideológicas explícitas que nos permitan su identificación como grupo doctrinal. Incluso el viejo "Cercle artístic de Sant Lluc" que a lo largo de su extensa vida emitió repetidas afirmaciones públicas que intentaban hacer hincapié en su catolicidad como factor ideológico aglutinante (43), funcionó frecuentemente como un sim-

ple cauce a través del que los artistas intentaban dar salida a su obra. Así, gran parte de estas asociaciones catalanas funcionaron a este doble nivel: por un lado, los grupos rectores (Juntas, socios fundadores etc.) o los artistas que se concentraban alrededor de los organismos directivos, hacían sucesivas manifestaciones ideológicas o programáticas destinadas a su imbricación en las confrontaciones de este tipo que sobrevienen en la política catalana de estos años; por otro, gran parte de las "bases", se limitan a una utilización puramente coyuntural de la asociación y de sus cauces exhibitivos con la que poder filtrar su producción en el, ya por esta fecha complejo, mercado catalán.

Mientras tanto, en Madrid se ha fundado la Asociación de Pintores y Escultores. A su primera Junta General, celebrada en Madrid el 24 de abril de 1910 asistieron 49 personas, socios fundadores entre cuyas firmas se reconocen las de: José Villegas, Miguel Blay, Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo, Ricardo Baroja, Fernando Alberti, J. Gomez, M. Ramirez, Constantino Guijarro, V. Larraga, Manuel María Magallón, Cecilio Plá, E. Marín, López Mezquita, E. Varela, Luis Menéndez Pidal, Miguel Jadraque, E. Urquiola, R. Domènech, Pedro Collado, Segundo Moreno, Manuel Castaños, Fco. Aurías, Jaime Morera, Manuel Benedito, Eduardo Chicharro, Aniceto Marinas, Luis Domínguez, Luis Tejero, Alejandro Ferrant, Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Lardhy y Pedro Sáez. (44). El número de asociados que habría de pasar por sus filas es, como ya dijimos, ingente entre este 1910 y el 1936 que nos hemos puesto como tope cronológico. La razón puede ser tan sencilla como la obligatoriedad de inscripción en la asociación de los participantes en el Salón de Otoño. Por el b,

y tal y como hemos visto en las agrupaciones catalanas, no debe extrañarnos el encontrar en sus listas nombres de artistas que luego veremos vinculados a movimientos renovadores, como por ejemplo: Emiliano Barral, Ramón Gaya, J. Planes, Luis Garay, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Ángeles Santos, Horacio Ferrer, José Caballero, Alberto Jeute, Torres García, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, Angeles Ortiz, Moreno Villa, Francisco Mateos, Luis Castellanos, Alberto Sánchez, Díaz Yepes, Julio Gonzalez, Solana, Vazquez Díaz, Cristóbal Ruiz, Juan Ismael y, nuevamente Picasso, del que extrañamente aparece un cuadro en el IVº Salón de Otoño (octubre de 1923). Pero la aparición de estos nombres entre sus asociados ( más correctamente entre los expositores) fue completamente espúrea y debida tal vez a la dificultad de acceso a las Exposiciones Nacionales, y no redime a la asociación del recalcitrante conservadurismo que en todos los aspectos demostró a lo largo de su existencia, bajo la tutela de sus secretarios generales García Camio, Romero Barrero y Prados López. El carácter inicial de la asociación, también pura y exclusivamente profesionalista, subsiste tras la reforma de sus estatutos de 26 de diciembre de 1930, en la que apenas si se tocan los primitivos de 15 de abril de 1910. Basta con una cita textual:

"Objeto de la Asociación

Artículo 1º. La Asociación de pintores y Escultores tiene por objeto:

Primero: La unión de todos los artistas profesionales de la Pintura, Escultura, Grabado y Artes Decorativas, Profesores de Enseñanza de Arte y protectores de las mismas.

Segundo. La defensa por todos los medios legales, de sus intereses materiales y artísticos, tales como la propiedad artística,

derechos de reproducción de las obras, opción a puestos públicos, tanto en la Enseñanza como en Museos y demás establecimientos oficiales.

Tercero. Creación y sostenimiento de un Salón destinado a Exposiciones permanentes, individuales o de pequeñas agrupaciones (45), pudiéndose, si la Junta directiva o la general lo acuerdan, invitar a concurrir a los artistas que se estime oportuno, sean o no asociados; intervención en las convocadas por el Estado, las provincias y las ciudades, así como en los certámenes y concursos públicos.

Cuarto. Creación de una 'Cooperativa' ....

Quinto. Mantener la publicación de una Gaceta o Revista...

Sexto. Patrocinar conferencias y actos culturales.... " (46)

Las dos únicas realidades para y por las que vivió la asociación fueron: la celebración del Salón de Otoño y la publicación de la "Gaceta de Bellas Artes" (47)

Pero volvamos a Cataluña. A pesar de que al terminar la Gran Guerra "la economía española no aprovechó la excepcional situación de neutralidad para realizar un avance decisivo... los capitalistas españoles salieron de los años de la guerra con sus bienes patrimoniales aumentados en proporciones astronómicas" (48). Esta doble faz de la economía española, por un lado abundancia de dinero y por otro una crisis estructural cuya recuperación tardaría algunos años, se haría muy patente en Cataluña donde, además, comenzaba un largo periodo de conflictos sociales. A partir de estas fechas se inicia un proceso de perfilamiento ideológico en todos los frentes que alcanzará también al nuevo carácter que empiezan a asumir las agrupaciones



artísticas. En 1918 se fundan por lo menos cuatro.

Por esta época el Modernismo está tocando ya a su fin como cuadro de lenguajes y valores que puede satisfacer las demandas provocadas por la nueva situación. Ya en 1911, J. Horta había publicado el "Almanach dels Noucentistes" y tanto el "Glossari" de D'Ors(49) como las nuevas orientaciones de la "Academiá Galí" (que funcionaba desde principios de siglo) están confeccionando un nuevo cuerpo de doctrina, posiblemente tan desconectado como el anterior de la realidad histórica que en estos momentos se está perfilando en Cataluña, pero bastante sincronizado con la nueva política de la Mancomunitat (50).

A principios de ese 1918, Llorens Artigas, Barradas, E. Ricart, Marian Espinal, F. Domingo, Joan Miró, R. Benet, Torres García, R. Llimona, y posiblemente la directa influencia de Manolo Hugué (51), fundan la "Agrupació Courbet". Más que una agrupación propiamente dicha, con ella nos encontramos frente a uno de los primeros grupos artísticos de carácter testimonial, aunque este testimonio no llegase a plasmar nunca en un programa explícito; fue más bien una tendencia organizada en el seno de las exposiciones del "Cercle de Sant Lluc" (casi todos los integrantes figuran en las listas de socios de éste) (52). La Courbet tuvo tan solo dos años de vida en los que realizó algunas exposiciones; las más importantes fueron: una sala propia en la Exposición Municipal de 1918, como núcleo joven del "Cercle de Sant Lluc"; lo mismo en la Municipal de 1919 y una exposición en las salas del "Cercle" en las Laietanes (soto de dibujos), en 1918. La reivindicación del nombre de Courbet, como emblema del artis-

ta libre que se enfrenta al oficialismo y que propugna una nueva dimensión ~~para~~ el arte, nos da la clave de la elementalidad retórica tras la que se parapetan los planteamientos aglutinantes de la asociación, que no responde a ninguna formulación de lenguaje o planteamiento doctrinal medianamente articulado, como no sea esta vaga reivindicación de independencia artística que no rebasa la tutela del "Cercle". Cuando el grupo se desintegra en el invierno de 1919, muchos buscan cobijo en "Les Arts i les Artistes".

Algo así se desprende de los vocablos con que, también en 1918, van a designarse otras dos agrupaciones barcelonesas: "Els Evolucionistes" y "Nou Ambient", y la misma vaguedad que envuelve a estas alusiones al progreso rodea sus objetivos y su estructura asociativa: "hacer exposiciones y darse a conocer" (53). "Nou Ambient" subsiste, que sepamos, hasta 1923 y realiza sus exposiciones de grupo en las galerías Dalmau (1ª: 1-15-III-1919; 2ª: 1-I-14-II-1920; 3ª: 1-15-III-1921; 4ª: 16-30-III-1922; 5ª: 31-III-13-IV-1923) (54). Había sido promovida por Camps Ribera, Jacint Olivé y J. Ventosa; por sus filas pasarían, además, A. Iglesias, Llobet, Marqués, R. Soler, Vidal Galicia, Villanueva y Roca. La salida pública de "Els Evolucionistes" es un poco anterior pues su primera exposición se había celebrado en Dalmau en marzo de 1918. No ofreció virtuales diferencias con los presupuestos que un año más tarde aportaba "Nou Ambient". Sus miembros procedían, al igual que los de ésta, de las clases de Labarta y estaban capitaneados por Joan Cortés. Su frecuencia expositiva fue algo menor (55) y sospechábamos que su vida no se alargaba más allá de 1925 hasta que encontramos referencia de una exposición celebra-

da en la Parés en 1931. Entre sus filas encontramos nombres como A. Canadell, Joan Cortés, Francesc Elias, Ernest Esquiú, Joan Serra, A. Sisquella, E. Vergèz, J. Viladomat, Apel·les Fenosa, J. Grané, J. Rebull, Capmany, Castedo, Mompou, Guardia, Moneny, Père Creixams, Camps Ribera, F. Domingo, Bosch, Rager, E. C. Ricart, Castedo, Mompou y Ferrant. A lo largo de su existencia, ambas agrupaciones se muestran impermeables a los movimientos catalanes que ya funcionan en los años veinte, si bien algunos de sus miembros como Sisquella o Rebull acabarán adscribiéndose a tendencias renovadoras.

También en 1918 surge un intento organizativo sincretista que quiere congregiar orgánicamente a todos los grupos artísticos existentes en Cataluña: "Les Arts i les Artistes", la "Agrupació Courbet", "Els Evolucionistes", el "Cercle Artístic de Sant Lluc", "Nou Ambient" e incluso un grupo denominado "Independientes"; R. Capmany, Durancamps, J. Guardia, P. Ynglada, J. Solanic, J. Soler, J. Pujol, Marqués Puig, J. Vegade y Mompou (puede extrañar ver los mismos nombres repetidos en uno y otro grupo pero la razón es muy sencilla: ello proporcionaba más posibilidades de exponer) (56). Este intento se denominó "Associació d' Amics de les Arts" y, nuevamente, presentaba como objetivo prioritario la exhibición (las dos primeras exposiciones se celebraron en las Layetanas, en diciembre de 1918 y el mismo mes de 1920), un "Saló Tardor" que siguió realizándose con relativa frecuencia. Cabe recordar que en el de octubre de 1927 se produciría una fuerte polémica en torno a unos cuadros presentados por Salvador Dalí. Sus conexiones con la Mancomunitat confirieron a esta asociación un carácter mucho más oficial.

que el de las anteriores, hasta el punto de que las exposiciones estaban presididas por el Alcalde de Barcelona y por el Presidente de la Diputación. Tal y como nos dice Garrut (57) junto a esta presidencia de tipo político se encontraban también artistas importantes (Camarasa, Clará, Picasso, Mir, Sunyer, Sert etc), artistas cuyos nombres empezaban a estar consagrados; un Comité Directivo (críticos y coleccionistas) y un Comité de Honor. Es decir, la asociación se pone bajo el patrocinio del poder político, del económico y, en cierto modo, del que ya es "poder" artístico; del ideológico. Veamos algunos de sus lemas " No hay jóvenes ni viejos; todos los hombres y todas las escuelas nos son respetables por igual, la inepticia nos es odiosa. Amamos la tradición porque es evolutiva: queremos aguas corrientes, abominamos del paludismo de los estanques del arte... Los portaestandartes de la vanguardia tendrán siempre un lugar de honor... En la mesa de los pueblos que cultivan las artes libres, el catalán tiene un lugar preeminente... y entre todo aquello que está por hacer, en esta tierra vigorosa de posibilidades inagotables, el Museo de Arte Moderno será por nuestro esfuerzo" (58). A pesar de que bajo estos lemas anidaba un eclecticismo manifiesto y una estrategia de vinculaciones oficiales, la "Associació", comparada con la "Asociación de Pintores y Escultores" de Madrid (que podría considerarse como un organismo homólogo), es un índice claro del dinamismo cultural que ciertos sectores de la burguesía catalana estaban dispuestos a imprimir, claramente contrapuesto a la esclerosis recalitrante que se protegía sistemáticamente desde Madrid. De ello se tuvo plena conciencia: "Madrid no es, como debería ser, la capital artística de España. Las Exposiciones

Nacionales y los Salones de Otoño--cómicar parodias éstos de los Salones Oficiales-- dan con mayor exactitud la medida del estado de avillanamiento que alcanza el arte en la capital de una nación de veinte millones de habitantes que produce continuamente artistas de valor universal" (59).

Garrut alude a la aparición, en 1919, de un grupo de existencia fugacísima, del que no se suelen encontrar apenas referencias: "Els Especulatiu" (60). Cita como pertenecientes a él a Picasso (que ha estado en España en 1917 pero que en 1919 no aparece por nuestro país sino que pasa el año entero entre Francia e Inglaterra trabajando con Diaghilev), Torres García (que en el año 19 ya ha lanzado algún manifiesto en "Un Enemic del Poble"), Miró (que ya ha celebrado su primera individual en Dalmau y ese año conoce a Picasso en París), Ricart, Rafols, Obiols, Domingo, Sala, Togores, Manolo Hugué (que procedía al igual que Torres García y Miró de La Courbet), Sunyer y Humbert. De haber tenido una existencia ponderable, parece más bien una continuación de la Courbet, colocada esta vez bajo la "advocación" de Picasso, que por estas fechas empieza a funcionar en España como totem de la modernidad, y autodenominándose con una palabra que sintoniza ya con un tipo de ideología artística vinculada a la investigación formal, es decir, estaríamos ante una actividad artística de carácter crítico-lingüístico. Sin embargo, todo parece indicar que no debió pasar de un simple proyecto (61).

Para completar el panorama de las agrupaciones catalanas, cabría citar aun la "Agrupación de Acuarelistas Catalanes" fundada a finales de los años diez (hay que recordar el citado Cen-

tro de Acuarelistas que se fundó en 1885); el llamado grupo "Noucentista", que celebró su primer "Saló" en mayo de 1922, en las Dalmau (Arnau, Carbonell, E. Ferrer, J. Sordi, J. Vicens, F. Camps); la "Agrupació d'Artistes Catalans", fundada también en 1922 (Bosch, Bracons, F. Callicó, M. Cano, J. Corominas, Père Creixams, P. Daura, J. Gubal, P. Jou, Musson, Guarda, Raquí, Salvá, Vidal); l'Associació d'Art (Lola Bech, M. Camps, Teresa Fábregas, R. Fábregas, F. Galofre, F. Lou, A. Ribas, M. Rocamora, R. Sancho, J. Senoviñales, J. Soler, M. Valls, M. V. Vilatóbá, J. Cardellá, M. Martí, R. Aubia), que celebró sus exposiciones en las Laietanes, (1ª: 18- VI- 1926; 2ª: 20- V -1927; 3ª : 30- III - 1928). Por estas fechas debió formarse también la "Agrupació Optimisme" (63) que integraba, al menos en la exposición celebrada en las Dalmau con posterioridad a 1923, a M. Amat, Boniquet, Grifé, Rovira, Villalta, Lluís, Moreno, y Tarra.

En 1924 surgirían los "Conreadors de les Arts" que expusieron ese año en las Layetanas (octubre) y cuya vida sería también muy corta; aparecen en esta asociación nombres como Cairó, Vila Puig, Guinart, Macé, Bescós, etc. En Lérida surgieron también por estos años el "Tranquil Taller" y "Heptantropos" (64). Ya en los años treinta, Cataluña vería nacer dos grupos más: el G.A.I. (Grupo de Artistas Independientes: Llauredó, Granyer, C. Ribera, Commerlan y Gausachs) y finalmente, en 1936 y a instancias personales de Josep Dalmau, la "Associació d'Artistes Independents", proyecto truncado por la Guerra Civil que se presentaba con el siguiente manifiesto:

"Un grup d'artistes, sentint la necessitat d'impulsar d'una manera ferma i decidida la producció, ens hem aplegat sota el denominador comú d'una entitat que porta per nom Associació d'Artistes Independents.

Aquesta Associació que ja compta amb un nombre considerable de socis, te com finalitat primordial, el de celebrar anyalment una exposició en el mes d'Abril, amb la supresió absoluta de Jurats i de recompenses.

Anem a fer, que aquest Saló signifiqui la representació mespura i a la vegada mes objectiva del que avui es realització plástica en tots els seus conceptes, ja que tenim allunyats de nosaltres, tot el que pogués ésser o significar personalismes, que per diversos motius, o per antagonismes particulars perjudicarien d'una manera decisiva en l'esdevenidor de les Belles Arts en general.

La creació d'una entitat que sentis aquests anhels, era necessaria en uns moments de tanta transcendència com els que estem vivint, en que diverses tendències son discutides amb una intensitat que sols mes tard, l'història es cuidarà de dir l'última paraula

Recordem que tot obstacle, es nociu a l'expansió de l'esperit; no es possible la formació d'un sol artista sense aquesta ~~convicció~~

Volem lo que te de ser. Lliure pas a l'Art.

No anem a lluitar contra ningú, sentim el deure moral i ineludible de presentar de cara a l'opinió el que fan, en el que senten i el que viuen els artistes.

La nostra tasca no vot dir l'entronització, ja que Jurats i recompenses estan excloses de la nostra entitat.

Aquest es l'objectiu de prompta i immediata realització, ad més: L'ASSOCIACIO D'ARTISTES INDEPENDENTS te encartera un programa a seguir: actes de cultura artística i literària, recitals de música, d'ances, cinema, teatre experimental, publicacions, etc.

Colaborarem amb tot el que signifiqui la dignificació total i absoluta de l'art a Catalunya i de fora i tindrem a tot hora els bracos oberts a qui vulgui treballar amb nosaltres.

Fem una crida a tots els artistes que encara no esti guin inscrits en els nostres rengles, perque s'apleguin sota la nostra bandera, i tots junts lluitarem per a la puresa absoluta de l'art.

El nostre lema és: L'art per l'art. Josep Dalmau" (65).

La concurrencia a su primera exposición (30.IV:1876) sería masiva : Concha Abelló, Alvarez Gilaván, J. Alvaro, J. A. Corbera, H. Arguimbau, J. Barta, J. Barrenechea, E. Basiana, F. Bayarri, A. Bayo, Enriqueta Calsina, Ferran Calvo, Manuel Camps, Frances Cànevas, F. Cano, J. Carratalà, M. Carretón, Carles Casas, J. Clarà, G. Cochet, J. Comellas, Nicolau Cruz, J. Cusiné, Josep Dalmau, Joaquín Dalmau, Carlota Deneux, J. Eroles, A. Fontanet, Antoni Fortuny, Joan Francés, J.M. Freixa, J. García Aguilá, - Gimenez Botey, Angel Gimeno, Anna Gómez Serinyà, J. Guardiola, Hernández Cabeza, Hernández Monjo, Enric Invert, Rafael Izquierdo, Juanola Artizà, María Julivert, E. Lleyxà, L.M. Llopis, Elvira Malagarriga, Marschall, Arturo Martínez, J. Massanet, Abdón Matavera, Amador Merlán, Ricart Miralles, Antoni Miró, Josep Moragas, Elies Morales, Ll. Pallarés, M. Pallejà, Rafael Parcerisas, R. Pardós, J. Pausas, J. Parè, B. Perepèrez, F. Perramon, C. Planas, Pau Planes, Joan Planella, Angel Planells, C. Poch, J. Ponsà, C. Puigcerver, Narcís Puig, F. Pujol, Joan Prat, Joan Rigol, Ricart Rocaverti, J. Roderà, Pasqual Roch, María Roselló, Esteve Rovira, Bernat Sanjuan, D. Santsalvador J. Sansón, T. Sayol, Pere Serra, F. P. Singleton, Ll. Suñol, Josep Suñol, F. Surribas, J. Tamarit, J. Teixidó, R. Tirot, A. Tolosa, M. Valls, F. V. Font, Ramón Vidal, E. Vilajosana, R. Ventura, N.S. Wollf, M. Zaragoza y Geza Zsolt (en la Sección de Pintura); en la Escultura R. Bas, E. Blasco, D. Casals, F. Cano, Giménez Botey, J. Jaén, F. Perramón, E. Sangenis, F. Villanueva, y Abel Villamitjana; en Artes Aplicadas : R. Ballester, R. Blasco, Enriqueta Benigani, J. Carratalá, Carles Casas, Enriqueta Calsina, A. Fagnoli, L. M. Llopis, F. Perra-



mon y J. Teixidó; en Dibujo : J. Berrenechea, J. Barta, A. Ballo, E. Blasco, Manuel Camps, F. Cano, J. Casals, J. Cusiné, Joaquín Dalmau, J. García, Gimenez Botey, Guardiola Torregrosa, Xavier Güell, Antoni Miró, E. Morales, Rafael Parcerisas, J. Pausas, F. Perramon, E. Pujaló, F. Riba, R. Rocaberti, E. Sangenís, F. Suribas y Ramón Vidal.

Pero en estos dos últimos casos la palabra "independencia" despierta las sospechas de una afirmación de no militancia artística o política que va más allá de lo que en las primeras décadas había sido el mero corporativismo o la resistencia al oficialismo (no olvidemos que por estas fechas ya se había manifestado en Cataluña el Ateneillo de Hospitalet, el grupo de "L'Amic de les Arts", el G.A.T.E.P.A.C., los A.D.L.A.N., la A.E.A.R. e incluso, en 1936, se producirían irrupciones como la del grupo "Lógicofobista"). Es decir, una independencia que viene determinada por una voluntad de no adscripción a las ofensivas críticas que ya se han puesto en marcha desde los más diversos sectores de la actividad artística.

Al igual que los demás mecanismos de la producción artística, las agrupaciones disminuyen considerablemente cuando rebasamos los límites del ámbito catalán. Incluso Madrid, que en el aspecto exhibitivo detentaba la titularidad de los medios de carácter estatal y que ya cuenta con una importante infraestructura de locales de exposición, apenas puede ofrecer ejemplos medianamente coherentes de agrupaciones artísticas al margen de las ya citadas "Asociación de Pintores y Escultores", del viejo Círculo de Bellas Artes (que, en realidad, durante estas fechas no se distinguía en nada de un casino (66), a no ser por sus exposiciones bienales y sus clases de dibujo) y la Sociedad de Amigos del Arte (67).

Los proyectos de clientela están aquí suficientemente cubiertos por las exposiciones y certámenes de carácter nacional y las capas sociales que pueden integrar estas clientelas no están dispuestas a asumir ese riesgo financiero e ideológico que supone la contemplación de las iniciativas surgidas de las agrupaciones privadas. Ni siquiera una tertulia como la de Pombo (68) puede emular la significación que en la línea de las agrupaciones artísticas había puesto ya de manifiesto, desde principios de siglo, "Els 4 Gats".

Hacia finales del siglo XIX existe ya en Madrid una "Sociedad de Acuarelistas" (69). En 1920 se funda una "Asociación de Dibujantes Españoles" que no tendrá tampoco excesiva incidencia y más tarde surgirá la "Agrupación Castro Gil" aglutinada en torno al famoso grabador. Habrá pues, que esperar al momento en que se desencadenen los movimientos y agrupaciones con una voluntad explícitamente alternativa para que el fenómeno de la acción colectiva cobre una forma coherente en la capital del estado. Habrá que esperar a los artistas que girarán en torno al Ultraísmo (desde 1918), a la S.A.I. (1925), a la "Escuela de Vallecas" (1927) al "Salón de los Independientes" (1929), a la "Agrupación Gremial de Artistas Plásticos" (1931), al "Grupo Constructivo" (1933), a los A.D.L.A.N. madrileños (1934), a la A.E.A.R. (1933), a la A.I.D.C. (1936), etc. De ellos hablaremos más tarde.

En el resto de España, tal vez sea el País Vasco el que más ejemplos puede aportar. Ya a finales del siglo XIX el "Kurdig-Club" de Bilbao (fundado en 1886) agrupa a figuras como Zuñiga, A. Guinea, P. De Uranga, Manuel Losada, Darío de Regoyos, Iturrino, etc. (70). En 1906 aparece la llamada "Sociedad de los Once" (71), pero lo más importante es que, en 1911, se habría de -

fundar en Bilbao la "Asociación de Artistas Vascos", organismo de fuerte solvencia orgánica que perduraría hasta ya avanzada la década de los treinta. Su regularidad en el ritmo de exhibición, no sólo en Bilbao, sino en otros lugares del país, y la determinada coherencia del regionalismo pictórico que se explicita en los artistas que la integran, convierten a esta Asociación en un organismo de excepcional importancia en la dinámica de la producción artística del primer tercio de siglo.

Para terminar este muestreo de las agrupaciones artísticas españolas, citaremos, de pasada, algunas asociaciones de carácter regional como la "Asociación de Artistas de Valencia" fundada en 1917 (Clarás, Colomer, Cueco, Gracia, Manaut Viglietti, Macian, Renau, Mateu Sanz, Pedro Sánchez, Ortiz Urías, Vidal, Igual), la "Asociación de Escritores y Artistas de Murcia", fundada en marzo de 1919, ; la "Asociación de Artistas Aragoneses", fundada en Zaragoza en 1912 (72), etc., todas ellas imbricadas en el eje del regionalismo como contexto ideológico de una actitud corporativa.

La situación se verá modificada notablemente a partir de la República, momento en que veremos aparecer grupos que atañen más directamente a nuestro trabajo, como el que expone en la Agrupación Valencianista Republicana, en 1931 (73), la U.E.A.P. (que es en cierto modo la materialización orgánica del grupo anterior), el grupo de "Gaceta de Arte" o iniciativas gallegas como "La Barraca" y "Resol" (74); o bien, lo que puedan suponer como plataformas de cohesión ideológica más de un centenar de revistas a las que nos iremos refiriendo más adelante.

#### 4. LA CRITICA DE ARTE

Es preciso esbozar algo sobre otro factor de incidencia crucial en la concepción de la ideología que rige la cultura artística y en los aspectos de ésta que configuran el paradigma dominante, de un elemento que asume gran parte de los mecanismos de conexión entre el lenguaje visual y el público, traduciendo, o manipulando, el amplio espectro de los contenidos de aquél a un lenguaje como el escrito (o el hablado) cuyo discurso es más asimilable, al tiempo que procede, delante de este público, a una labor de enjuiciamiento. Nos referimos, fundamentalmente, a la figura del crítico de arte.

También en nuestro país, la crítica de arte alcanza su pleno desarrollo con un considerable retraso respecto a otros ámbitos culturales europeos. Nuestras reseñas de J. A. Rascón, J. Gutiérrez Moya o R. Mitjana, sobre las exposiciones de la Academia de San Fernando que se celebraban desde principios del siglo XIX (75), o las crónicas de un Esquivel en el "Eco del Comercio" sobre la exposición de 1841, están distantes todavía del papel que habrían de perfilar nítidamente un Baudelaire, un Teophile Gautier, un Stendhal, o que incluso ya habían comenzado a asumir un Frédérique-Melchior Grimm, o un Denis Diderot en el siglo XVIII (76). Desde este origen como glosador, el crítico se va revelando como un factor que paulatinamente sustituye a la Academia de la que incluso se vuelve un elemento antagónico, y esto ocurre de cara a las nuevas relaciones cliente-autor-público producidas por la generalización del mercado anónimo y, por tanto, de la exhibición oficial y con el tiempo, privada (77). La sustituye al menos en la retórica de ese papel, que cuando alborea el siglo XX tiene ya completamente asumido, por el que en vez de representar la voz del organismo

todopoderoso que dicta las normas que fijan un cuadro de valores artísticos, adquiere las connotaciones de un fiscal, de un defensor del público que "garantiza", en este "libre juego" que se origina frente al público y al cliente anónimos, el proceso valorativo de la producción artística. Para ello la interpreta, la juzga, y, en definitiva, la tasa. Como dice Adorno "si se hiciera la historia de la vocación del crítico en la sociedad burguesa, el crítico que ha llegado finalmente a crítico de la cultura, se descubriría sin duda en el origen un elemento usurpatorio del que Balzac, por ejemplo, podría tener aún conciencia. Los críticos profesionales eran ante todo 'informadores': daban una orientación para moverse en el mercado de los productos espirituales ... El concepto de la libertad de opinión y expresión, incluso el de la libertad espiritual en la sociedad burguesa, concepto en el que se basa la crítica de la cultura, tiene su propia dialéctica. Mientras se liberaba de la tutela teológico-feudal, el espíritu, a causa de la progresiva socialización de todas las relaciones entre los hombres, sucumbió crecientemente a un anónimo control ejercido por las circunstancias dominantes, control que no sólo se le impuso externamente, sino que se introdujo en su estructura inmanente. Aquellas circunstancias se imponen en el espíritu autónomo tan despiadadamente como se impusieron antes en el espíritu atado a los órdenes heterónomos. No sólo se dispone el espíritu a su propio tráfico y compraventa en el mercado, reproduciendo así, él mismo las categorías sociales dominantes, sino que, además, se va asemejando objetivamente a lo dominante incluso en los casos en que, subjetivamente, no llega a convertirse en mercancía". (78). En una palabra, el crítico se transforma en la Academia del librecambismo, erigida sobre el mito de la soberanía del público y la del artista y asentada sobre el poder de una clase: "Sois los amigos naturales de las artes, por

que unos seis ricos y los otros sabios. Cuando hayais dado a la sociedad vuestra ciencia, vuestra industria, vuestro trabajo, vuestro dinero, reclamad vuestro pago en goces del cuerpo, de la razón y de la imaginación. Si recuperáis la cantidad de goces necesarios para restablecer el equilibrio de todas las partes de vuestro ser sereis felices, saciados y benévolos, como la sociedad a su vez será saciada, feliz y afectuosa cuando haya encontrado su equilibrio general y absoluto. Es, pues, a vosotros, burgueses, que está lógicamente dedicado este libro, porque todo libro que no se dirija a la mayoría -en número e inteligencia- es un libro necio". Baudelaire, 1º de mayo de 1846 (79).

En nuestro país, enraizada en este proceso, la crítica de arte con este sentido "moderno" del término tiene un origen rigurosamente paralelo a la consolidación de las exposiciones oficiales (80). Nombres como José Galofre de la "Gaceta de Madrid", Dómine Lucas (seudónimo) del diario "La Época", Pi y Margall, Rada y Delgado, Cruzada Villamil, Javier Ramírez, etc. son los primeros gérmenes de lo que con el tiempo será función consubstancial a la producción artística. Ya en 1844, Pedro de Madrazo decía desde las páginas de "El Laberinto" que las reglas de oro del crítico eran: "1º Establecer a priori los principios generales que en nuestro juicio debe seguir el arte para cumplir su destino en la sociedad... 2º. Descender de las abstracciones a la aplicación, y con arreglo a dichos principios examinar las obras. 3º. Mirar en éstas el producto del arte y nunca la mano que las ejecutó" (81). Las dos primeras reglas son un vestigio de la actitud académica, la tercera es una apelación a la imparcialidad propia de una función que anida ya en un incipiente juego de libre competencia y que se previene contra la corrupción.

Si nos trasladamos a los principios de nuestro siglo, el fenómeno se nos muestra ya perfectamente instituido y funcionalizado. Ello viene avalado por la existencia, ya evidente, de todos los canales que la cultura ha ido especificando para el contacto entre la crítica y el público y, a través de este contacto, en gran parte protocolario, el que se produce entre la crítica y la clientela posible... Estos canales están configurados a través de unas fórmulas básicas que conviene enumerar nuevamente: el libro sobre arte contemporáneo, la revista especializada en arte, el texto en el catálogo de exposición, el texto sobre arte en una revista cultural de carácter más amplio, la sección fija o el artículo esporádico en la prensa diaria, la conferencia en exposición, museo, centro cultural etc. y, con el tiempo, en los restantes medios de comunicación como el documental cinematográfico, la radio ... Cada uno de ellos está pensado en virtud del acceso a un determinado sector del público.

El libro sobre arte contemporáneo es ya un género habitual dentro de la literatura artística cuando amanece el siglo. Sus antecedentes se sitúan (sus antecedentes genéricamente directos, se entiende) también en nuestro siglo XIX. Obras como la Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX de Ossorio y Bernard (1868-1869), El Arte y los Artistas Contemporáneos en la Península de F. M<sup>e</sup> Tubino (1871), La Pintura en el siglo XIX de C. Boutelou (Sevilla, 1877), son simples ejemplos que, unidos a todo el enjambre de críticas que se van produciendo en torno a las exposiciones de la Academia, del Liceo Artístico y Literario y, más tarde de las Exposiciones Nacionales, van modelando la

necesidad de una práctica que será ya un hecho cuando se publiquen obras como Arte y Artistas Catalanes de Opisso (82) En la muerte de Isidro Nonell de D'Ors (83), Sorolla, su vida y su arte de R. Domenech (84), El año artístico de García Maroto (85), Arte y Artistas de Junoy (86), La pintura francesa fins al cubisme de Feliu Elias (87) o la Trama del Arte Vasco de Juan de la Encina (88), por citar algunos de los ejemplos más significativos de las dos primeras décadas. A partir de este momento, el libro sobre arte contemporáneo, de tema general o monográfico, tomará un impulso extraordinario. Es sintomático que ya desde 1916 se publique anualmente una crónica del arte contemporáneo tan minuciosa como El año artístico de José Francés (89). En general, todas estas obras están en manos del "crítico de arte", figura sobre la que se van acumulando una serie de atribuciones que lo diferencian ya claramente del historiador. Esta diferencia no era casi apreciable durante el siglo XIX, una vez más, la función ha engendrado el órgano.

Las publicaciones periódicas o colecciones especializadas en temas artísticos surgen también durante el siglo pasado. Títulos como "El Artista" (90), "La España artística y monumental" (91), "La España pintoresca y artística" (92), "El Museo Universal" (93), "El Arte de España", "Boletín de El Arte en España", "El Averiguador", "Revista de Bellas Artes" (Sevilla) etc., componen la protohistoria de este tipo de publicaciones y la antesala de lo que serán, ya en el periodo que nos interesa el "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya" (desde 1890), el "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" (desde 1893), los "Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense" (desde 1898),



Lugo, Burgos, Navarra, etc., "Pel & ploma" (Barcelona, desde 1899), "Forma" (Barcelona, desde 1903), "Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones" (Madrid, desde 1903), "Museum" (Barcelona, 1911), "Arte Español" (Madrid, 1912), "Gaceta de les Arts" (Barcelona, 1924) etc. etc. , por citar algunas de las que inician el siglo, aunque muchas de ellas apenas toquen los temas de arte contemporáneo. Cabría mencionar también por su larga duración, antigüedad y dedicación prioritaria a temas contemporáneos, la "Gaceta de Bellas Artes", órgano de la "Asociación de Pintores y Escultores" que se publica en Madrid desde 1909 y que al suspenderse con la Guerra Civil, cuenta ya con 458 números.

Pero mucho más importante de cara a la conexión entre el arte contemporáneo y el público, es el papel que jugaron los artículos y crónicas incluidos en publicaciones de radio más amplio que el específicamente artístico, pues la audiencia a que iban destinados cubría sectores indudablemente mayores. Baste recordar, volviendo al siglo anterior, que una publicación como el "Semanario pintoresco español" (96) de Mesoneros Romanos llegó a contar con 5000 suscriptores (97), o que no es posible un estudio de la producción artística del siglo XIX sin acudir, constantemente, a una revista como "La Ilustración Española y Americana" (98). Enumerar aquí las revistas o diarios a través de los cuales se fue tejiendo la malla de difusión de la ideología artística en nuestro siglo sería interminable. Diarios como "La Veu de Catalunya", "El Heraldo de Madrid", "El Sol", "La Voz"... revistas como "Blanco y Negro", "La Esfera", "La Revista"... se pierden entre los ci-  
tos de títulos

que deberíamos citar para lograr una imagen proporcionada a la extensión del fenómeno. Sólo para el rastreo concreto del tema central de nuestro trabajo ha sido necesario recurrir a más de 120 títulos de revistas, comprometidas todas con un fenómeno tan localizado como la actividad artística de carácter crítico. Es la naturaleza de estas publicaciones lo que determina su capacidad de penetración ideológica. Desde los diarios, que podemos situar en la cúspide de los niveles de audiencia, hasta cualquiera de las revistas, por ejemplo ultraístas, cuya tirada es mínima (algunas son inencontrables hoy en bibliotecas y hemerotecas públicas), las componentes cuantitativas de la difusión varían ostensiblemente. Algo muy similar ocurre con la componente cualitativa si comparamos la tipología de los lectores que pudo tener la "Revista de Occidente" con la de un "Blanco y Negro" o con la catalana "D'ací i d'allà" ( 99 ). Es indicativo de la importancia de estas coordenadas de valoración, el que una revista tan prolija, sólida y constante como "Gaceta de Arte" de Tenerife permaneciese reducida a una difusión mínima incluso en la dimensión de los grupos minoritarios: "Con Cataluña no entramos nunca en relación directa, ni con las revistas como 'L'Amic de les Arts' y 'Hélix'. Nuestra ignorancia de Josep Vicens Foix, acaso el más maduro de los líricos surrealistas de la península era completa" (100); paralelamente, a Madrid apenas si llegaban ejemplares de la gaceta, que se agotaban con un puñado de suscripciones.

### 5. Museos de Arte Moderno

Dice Francesco Poli que el museo "Se puede definir metafóricamente como el 'diccionario de los valores artísticos' en el sentido de <sup>lo que</sup> ~~que~~ no está en ellos no es Arte o todavía no lo es oficialmente"(101). Veamos algunos datos relativos a nuestro país.

Un decreto de José Bonaparte de 20-XII-1809 ordenaba la formación de un museo con los fondos provenientes de los conventos que él mismo había suprimido meses antes (102); estaba destinado a instalarse en el palacio de Buenavista de Madrid. Aunque el proyecto no llegara a realizarse, significaba el paso desde el concepto de colección real, privada o de patrimonio eclesiástico, a una primera fijación jurídica de la noción de patrimonio público. Era, en una palabra, la entrada (aunque forzosa) en España de otro de los aspectos del ideario burgués de la Revolución Francesa.

El 1 de agosto de 1818 se creaba el Real Museo de Pintura y Escultura (Museo del Prado) y días antes de promulgarse la Constitución liberal del 37, una ley de 22-29 de julio de 1837 declaraba en su artículo 25 que las obras de arte procedentes de los extintos conventos habrían de pasar a museos. Una Real Orden de 31 de diciembre de 1837, creaba el Museo de la Trinidad (103).

Pero aun faltaban varios años para que, el 4 de agosto de 1894, un Real Decreto promulgado durante la regencia de María Cristina creara en Madrid el Museo de Arte Contemporáneo(104), que habría de ser "Síntesis actual (sic) de nuestras manifes-

taciones estéticas, que, andando el tiempo, habrán de convertirse en bellas páginas históricas del arte español" (105). A él irían a parar fondos provenientes del Museo del Prado y del antiguo Museo de la Trinidad, pero también pasarían las obras premiadas en las exposiciones oficiales (106). Así pues, el Museo de Arte Contemporáneo se instalaba en España como otro de los pilares de la difusión de la ideología artística, es más, directamente para la conservación de la ideología artística dominante.

Tres años antes de la creación de este museo, el 18 de enero de 1891 se había abierto al público, en el Palacio de Bellas Artes del Parque de la Ciudadela, el Museo de Arte Moderno de Barcelona (107). Sus primeros fondos procedían de adquisiciones en las Exposiciones Municipales que ya habían sido recogidas por un primitivo Museo Municipal.

El tercer museo de arte moderno con que habría de contar nuestro país durante el primer tercio de siglo fue el de Bilbao, creado en 1923 e inaugurado en octubre de 1924: se debía nuevamente a una iniciativa de la Administración Local (Diputación de Vizcaya y Ayuntamiento de Bilbao). Al margen de un caso tan particular como el del Museo de Arte Moderno "Jaime Morera" de Lérida, creado el 11 de marzo de 1917, sólo estas tres ciudades como exponentes, una del poder central y las otras de su pujanza económica y cultural proyectada en la operatividad de sus organismos de Administración Local, llegarán a la creación de museos específicamente dedicados a la exhibición de arte contemporáneo. No obstante, en el resto de la retícula —————>

provincial, la producción contemporánea se fue incorporando poco a poco a los Museos Provinciales de Bellas Artes que habían comenzado a proliferar por todo el país desde mediados del siglo XIX. Así por ejemplo conviene apuntar que una R.O. de 1867 crea salas de arte moderno en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, que los de Zaragoza, Cadiz, Badajoz, Granada, Malaga, Murcia, Santander, etc. también fueron incorporando, paulatinamente obras contemporáneas a sus colecciones y que en 1916, se abrió un concurso para la construcción de un Palacio de Bellas Artes en Valencia dedicado a la exhibición de obras de artistas valencianos modernos (108). Lo que aquí nos interesa señalar, sobre todo, es que se producirá una estrecha vinculación entre estos museos de arte contemporáneo y las exhibiciones de carácter oficial, llegando a convertirse, como en el caso del de Madrid en expresiones paradigmáticas de aquéllas. Así, la exposición oficial sumaba a sus habituales trampolines de consagración, la posibilidad de ingresos automáticos en el solemne recinto del museo, en el área de legitimación del poder público que, desde la Revolución Francesa va sustituyendo en toda Europa a las que poseían la Monarquía o la Iglesia.

En los sucesivos reglamentos de nuestras exposiciones nacionales estará prevista siempre la compra por el Estado de las obras galardonadas o incluso de aquéllas que, sin serlo (presentadas fuera de concurso), "merezcan ser destinadas a museos u oficinas públicas... sin embargo esta propuesta no podrá hacerse por el jurado sino una vez que se efectúe la de las obras premiadas en la Exposición que se celebra y siempre que lo consienta el presupuesto" (109). Estas "oficinas públicas" a que se refiere el Decreto de 1934, recogiendo un viejo hábito, fun-

cionan, en cierto modo, como una especie de prolongación del museo contemporáneo; forman parte, como en otras épocas lo habían hecho las iglesias, las capillas privadas y los palacios, del aparato exhibitivo del patrimonio de ese poder legitimador de valores ideológicos. El edificio público supondrá durante estos años, al igual que el museo, un escenario para el consumo de los objetos artísticos que funciona, simultáneamente, como escenario de lectura y de advcación. Pero esto significa que el Estado habría de seguir siendo un cliente importante para la producción artística de la España del primer tercio del siglo XX, como ya lo había sido para la del siglo XIX, a pesar de ponerse en marcha la dinámica del mercado anónimo.

El reglamento para las exposiciones nacionales de 1903 señala como precio de compra de pinturas, esculturas y proyectos arquitéctónicos galardonados con Medalla de Primera Clase 5.000 pesetas, 2.000 para las de Segunda Clase y 1.000 para las de Tercera. Treinta y un años más tarde (Reglamento de 1934) estos precios oficiales apenas han variado en cifras absolutas : para las secciones de pintura y escultura, 6.000 pesetas la Medalla de Primera Clase. 4.000 la de Segunda y 3.000 la de tercera; para arquitectura, 3.000 la Primera, 2.500 la segunda y 2.000 la Tercera. Como ejemplo orientativo diremos que en 1905 el salario medio de un metalúrgico en Madrid era de 3,25 pesetas diarias y en 1932-33, en la misma ciudad, un obrero metalúrgico llega a ganar 16 pesetas (110); en cuanto al valor absoluto de las cifras equivale al Premio concedido en cualquier concurso de carteles anunciadores; por ejemplo, en febrero de 1920, la revista "Estudios Médicos" de Murcia otorga un premio de 5.000 pesetas al cartel ganador de un concurso que anuncie dicha publicación (111). Sin embargo esta operación económica que el Estado realiza con el artista no puede ser entendida bajo esta simple fijación de los valores de cambio del objeto artís

tico, inferior a veces a los precios habituales en cada artista, pues la adquisición estatal comporta, sobre todo, la transferencia de un prestigio, la confirmación del reconocimiento público de unos valores y ello, a fin de cuentas, respalda los ultiores niveles de cotización.

## 6. El mercado artístico

Estos caminos de acceso al patrimonio oficial, galardones, condecoraciones, adquisiciones directas, retratos oficiales, etc., como vehículos de prestigio y, por tanto, de propiciación de mercado, determinaron unos niveles altísimos de burocratización de la actividad artística española de carácter acrítico; burocratización que se vió incrementada por la ausencia de una infraestructura de galerías privadas suficientemente solvente como para verificar, en España, esa transferencia que acontece en el resto de Europa (y en América) y que entrega gran parte de las atribuciones para la legitimación de la ideología artística a manos del sistema de cotizaciones del mercado privado. A excepción de Barcelona, donde galerías como Dalmau, Parés, Layetanas, etc., fueron capaces de mantener por sí mismas un pequeño mercado y, en consecuencia, unos ciertos poderes autónomos para la legitimación de ideologías artísticas de cara a esa burguesía habituada a la compra, colección e incluso <sup>a la</sup> inversión en objetos artísticos contemporáneos, desde finales del siglo anterior, porque confiaba en los dictámenes de la iniciativa privada <sup>(111bis)</sup> y a excepción, si acaso, de Bilbao, por circunstancias socioeconómicas paralelas (aunque culturalmente no tan fuertes), el resto de España se limitó a reproducir, a escala provincial, la dinámica seudofuncionarial de los escalafones que regía en los mercados de Madrid, donde, a pesar de la existencia de unos canales de comercialización, el peso específico de los aparatos del poder central seguía siendo el más alto.

Una revista tan significativa por su vinculación orgánica, difusión y extensión de su vida editorial como "Gaceta de Bellas



Artes", dedica gran parte de sus páginas a una sección que bajo el título de "Lo que dice la Gaceta" , recoge todo tipo de decretos, órdenes y disposiciones relativas a Concursos Nacionales , oposiciones relacionadas con la enseñanza de las Bellas Artes en organismos oficiales, concursos de carteles anunciadores de fiestas municipales, subastas públicas para adjudicación de monumentos, etc. Por otro lado, posee también una sección que, al principio, se llamará eufemísticamente "Información artística del extranjero" y que acabará desglosando otra que se llamará, lisa y llanamente, "Las ventas", que recoge sistemáticamente los precios alcanzados en París, Londres o Amsterdam por las obras de los artistas extranjeros vivos, con objeto de crear un índice de precios orientativo para el mercado nacional. Nada se dice, sin embargo, ( tal vez por un tácito y común acuerdo de silencio corporativo) de la dimensión y de los precios de las ventas efectuadas por los artistas españoles. Los mismos ramalazos burocráticos impregnan , de 1915 a 1925, las "Memorandas" del "Año Artístico" de José Francés.

Tras una primera ojeada, resulta evidente que los circuitos mercantiles en los que se mueven nuestros artistas están reducidos a un número muy limitado de opciones que podemos agrupar en torno a dos: La venta al Estado y la venta<sup>al</sup> particular.

La venta al Estado puede realizarse, como dijimos, como resultado de la obtención de un galardón oficial (Nacional, Regional, Provincial o Municipal) y de la compra extraordinaria. Por ejemplo, en 1926, el Museo de Arte Moderno de Madrid adquiere obras de E. Pou, J. Palau, Guido Caprotti, E. García Martínez, J. Bermejo, Cruz Herrera, Vicente Navarro, García Lesmes, R. Urgell, A. Lizca-

no, Fernández Balbuena,, R. Argelés, Beltran Massés, R, Soler, García Camio, J. Bueno, Nicolás Soria, Lorenzo Aguirre, Lopez Cabrera, Aguiar, Blanco Coris, Bacarisas, Serra Farnés, Díaz Albeno, Gastón Infante, Sancho, Igual, Seijo Rubio, Dal Ré, Asorey, Ricardo Segundo, Chicharro, Marco Pérez, Timón, Ramón Mateu, Carmelo Vincent , G. Domingo y J. Sunyer (112). Pero estas son compras oficiales que podíamos llamar "notables"; ese mismo año (por poner un ejemplo extremadamente marginal) el Ayuntamiento de Almendralejo compra al pintor Romero Tejada un cuadro titulado "El santo del Amo" por 3.000 pesetas. Lógicamente , entre el Museo Nacional de Arte Moderno y el Ayuntamiento de Almendralejo queda sugerido el enorme abanico de posibilidades del mercado estatal, al que habría que añadir la fórmula del encargo directo: monumento, retrato oficial, decoración mural etc.

En cuanto a la venta a un cliente privado, que constituye la base del mercado artístico contemporáneo, mantuvo en nuestro país un funcionamiento ostensiblemente arcaico. Ante todo, porque el grueso de la clientela artística con fuerte capacidad adquisitiva se mantiene localizada en las capas más altas de la burguesía y en los vestigios de la vieja aristocracia y, consecuentemente a lo específico de nuestras formaciones sociales, este "gran mundo", como lo designó el lenguaje periodístico de la época, haciendo uso de las delicuescencias del "cosmopolitismo" estaba adscrito a una ideología artística y a unas demandas y procedimientos de demanda anclados, por un lado, en el oficialismo burocratizado, y por otro, en unas relaciones cliente-artista fuertemente personalizadas. Al margen de esta clientela que podríamos denominar "directora" existió, como hoy existe, una inmensa muchedumbre de consumi-

res de objetos artísticos más o menos sucedáneos que forman todo ese ámbito kitsch de paisajitos, marinas, bodegones, vaquitas, viejos típicos etc., difícil de recuperar para un estudio sistemático.

Dos fueron las operaciones fundamentales en el mercado privado: la compra de un producto preexistente y el encargo de realización de un objeto artístico determinado ( la vigencia efectiva de esta segunda operación está en la línea de ese arcaísmo de las relaciones cliente-autor), y dos los lugares donde solieron concertarse estas operaciones : el local de la exhibición (oficial o las privadas que ésta podía refrendar como derivadas) y el propio estudio del artista (la vigencia de este segundo lugar está también en relación con la debilidad de la estructura de comercialización que supone la galería).

Un libro tan curioso como la autobiografía de Eugenio Hermoso (113), por otra parte nada sospechoso, pues topamos con un pintor que no tiene el menor recato al describir unos mecanismos con los que está perfectamente de acuerdo y a los que no tiene nada que reprochar, ofrece algunos testimonios muy significativos: " Me dieron dos mil pesetas de premio por aquella segunda medalla (114). El cuadro quedó de mi propiedad. Algún millonario me dijo: 'Si yo fuera hombre de posibles, me quedaba con este cuadro'. Otro multimillonario me preguntó de parte de un amigo qué pedía por 'La Juma'. Debí pedirle cuatro o cinco mil pesetas. No me dijo nada; pensaría que yo sería más modesto en mis pretensiones. ¡Estos artistas!..

Tuve un comprador , al finalizar la Exposición, para 'La vuelta

al trabajo; un comprador decidido. Pedí cuatro mil pesetas por el cuadro, ofrecíme dos mil. No acepté; pero le bajé el precio a tres mil. Me dijo el señor :¿Me permite que me lleve el cuadro a casa para ver qué tal hace allí? Díjele que no tenía inconveniente alguno. Llevo el cuadro desde la Exposición ; y al ir yo a su casa me dijo: 'Me ha desilusionado mucho su obra; he visto que tiene la tela dos añadidos.' Le contesté: 'Vea como Las Meninas están igualmente añadidas'. Vaciló, y por último, decidiéndose: 'Voy a complacerle'--me dijo-- y sacó de un mueble tres billetes de mil pesetas que me entregó. Allí quedó mi cuadro"(115)

" Ya había pintado algunos cuadritos de tamaño vendible alternando con las grandes composiciones, cuadros que se vendieron, lo que me animaba a seguir este camino, un poco decepcionado por el poco éxito que habían tenido mis cuadros de empeño a partir de 'La Juma'.

Hay una tendencia a elogiar la obra más insignificante, lo mismo entre el público que entre los artistas; el público porque piensa: ¿Dónde colocar un cuadro tan enorme? en cambio este pequeño estaría muy bien en un sitio de mi casa, y os dice: ¡Qué monada de cuadro, si tuviera dinero!... Y os lo compran más tarde o más temprano, éstos o aquéllos , Otros dicen: lo robaría.

Los artistas al elogiar lo pequeño, lo hacen siguiendo el instinto de anulación del compañero; reconocen lo menor de verse obligados a salvar algo."(116)

"Empecé a pintar cuadros de venta. Si, de venta, querido amigo vanguardista...

Toda la vida del mundo han vivido los artistas del producto

de su trabajo, generalmente encargado, recibiendo con el encargo, en la mayoría de los casos, la idea del asunto, el tamaño, etc., etc., y esto desde el artista más modesto hasta el más glorioso, como por ejemplo, Tiziano; como por ejemplo, Goya.

¿Cuánto más bello es pintar independientemente lo que se nos antoje, haciéndolo como os dé la gana y que luego os lo paguen, mejor o peor, pero que os lo paguen, y vivir una vida libre ?" (117)

" Consecuencia de aquella exposición (118), fueron, además de las ventas en ella realizadas (tres cuadritos no más; dos que me fueron comprados por el señor Marqués de Riscal y uno por un señor bilbaino llamado Arana), los retratos dichos, más las ventas en mi estudio de otros cuadros: diez mil duros. No era mucho...  
... Si en vez de hacer mi Exposición en el Salón del Museo de Arte Moderno, la hubiera realizado en una casa aristocrática, o simplemente burguesa, de acuerdo con mis amigos conocedores del gran mundo y con un marchante ducho en reclamos, sabio en el elogio de la obra artística, hábiles constructores de las redes de invitaciones eficaces, como almadrasas para la pesca del atún; sabios chamarileros, chamarices canosos, conocedores de los bosques comerciales, conocedores de las enramadas anidables y explotables del mundillo aristocrático-burgués; conocedores de la psicología de ese mundo de los escogidos por la fortuna, para los que no es preciso el anuncio luminoso, ni el estruendoso altavoz de los reclamos, un tanto infantiles, de los que ahora, un cuarto de siglo más tarde, hacen ostentación descarada de sus impudicias artístico industriales... " (119).

Obviamente, en un caso como el de Eugenio Hermoso, suficién-

temente típico del artista enrolado en la carrera de los escalafones , el cliente acude al estudio, a la exposición oficial o a la privada, con la escala de valores que le suministran los "baremos oficiales". Esta es la base a partir de la que comienza el lógico regateo y es, a su vez, la que diferencia al incipiente mercado catalán o bilbaino, donde el baremo es mucho más "autógeno" y se rige ya por los criterios habituales en el mercado contemporáneo.

Es revelador observar cómo, a nivel de mercado, se va a desarrollar una pugna paralela a la que habrá de manifestarse en el nivel de los lenguajes artísticos. Las alusiones explícitas a los mecanismos del mercado artístico no son frecuentes en la literatura artística de la época y no suelen sobrepasar la pequeña queja lateral confeccionada bajo la sempiterna fórmula del lamento frente a la "servidumbre" a que se ve sometido el artista<sup>(11)</sup>; una retórica tan vieja como el propio Miguel Angel,<sup>a</sup> quien nuestro Alberto Sanchez no dudó en calificar de una "fiera con cadena atada a la silla pontifical" (120) . Por ello, y dada su singularidad, vamos a reproducir íntegro un artículo de Moreno Villa aparecido en la "Gaceta de Bellas Artes",<sup>el</sup> único de este autor que apareció en las páginas de esta revista, vinculada, ideológicamente, al conservadurismo más recalcitrante.:

" España , que por su judaismo y por su gitanería sabe de chalanear, cambalache, tira y afloja, regateo, etc., no conoce al mercader de cuadros nuevos, a ese tipo de 'marchand' que se ve en las demás naciones. Los casos aislados que hay en un extremo del país no cuentan.

Aquí se trafica con lo viejo en materia artística. Solamente

en lo viejo se confía. Solamente ello parece acendrado y valioso. El escritor erudito, por su parte, contribuye a mantener esta cerrazón con avisos tradicionalistas. Y así se nos pide y somos capaces de dar miles de pesetas por un grupo de palos estofados, y nadie se aventura, en cambio, a ofrecernos un grupito de ~~blanco~~ <sup>mármol</sup> blanco o severo bronce que traiga el temblor o inquietante reposo de las producciones actuales.

El hecho es sintomático y debiera recogerlo un sociólogo del 98 para sumarlo a los que tenga sobre el ruralismo y al deanismo de la España presente.

A los hombres del siglo XX nos interesa mucho más que el judío tapado se lance a este posible comercio, por bien suyo y de los artistas.

No tengo a mano guía de París que me diga el número de las Galerías de mercaderes que hay en ella. Pero puedo decir que durante diez días he ido de una en otra y no las he agotado. Todo el mundo artístico sabe que en la "Rue la Boetie" una casa sí, y otra no son Galerías. Y si París puede tener una calle de ellas, Madrid bien pudiera tener un establecimiento siquiera.

No es comparable, desde luego, el trajín o recambio humanos de allí o de aquí; pero, con todo, hay lo suficiente.

El mecanismo comercial de tales tiendas averígüelo el judío tapado. Yo sólo sé que el mercader hace posible la existencia de un número de artistas jóvenes que ni tienen clientela todavía ni pensiones que les sostengan en la capital. El mercader se cobra en espíritu de un modo cruel y característico, puesto que absorbe toda la producción del artista a cambio de un tanto mensual. Pero flaco será quien no resista en la plenitud de sus años la succión temporal de la sanguijuela. En compensación, el mercader presenta

bien sus productos, tira catálogos y libros, si vale la pena y cimenta, en suma, el futuro económico del joven .

Lograr un 'marchand' no es fácil. tenerlo significa ya una cierta jerarquía entre los valores que se cotizan. No son tales mercaderes la salvación de los principiantes, sino la salvación de los que, teniendo espíritu, carecen de medios para resistir y esperar la hora de las retribuciones, que suele andar despacio.

Por eso, porque al 'marchand' no alcanzan sino los que tienen algo positivo, son hoy sus Galerías los lugares donde se alberga el arte vivo. Y puede decirse que no conoce a éste quién no los haya frecuentado.

Muchas de las incomprensiones que se cruzan en nuestros diálogos y escritos provienen justamente de que unos han visto Galerías y otros Museos . Para unos, el arte moderno es el de las Galerías: el arte que no tiene aun la sanción oficial , pero sí el interés y el peligro de lo vivo. Para los otros, el arte moderno es lo último ingresado en el casón oficial. Recurriendo a un ejemplo, diríamos que Cézanne es moderno para museístas y precursor de lo moderno para los afectos a las galerías. Cézanne es ya pasado. Su valor está dado ya íntegramente. No puede el muerto sorprendernos como puede sorprendernos el que alienta y sufre y piensa y se corrige y prueba y asalta cada día con nuevo entusiasmo la cumbre siempre distinta de esta inagotable cadena de montañas que parece el arte desde cierto punto de observación.

Insensiblemente hemos venido a dar en una nueva división o diferencia de los hombres ante el arte: los de Museos y los de Galerías. Y si vemos muchos hombres que visitan o frecuentan unos y otras es porque son espíritus amplios y diferenciadores, que van



en el Museo la historia y ven en las Galerías el presente, con todo lo que ello significa de distinto. Por lo pronto son los hombres capaces de estudio y de entusiasmo, de reflexión y de pasión. Porque lo vivo apasiona. Cosa que no puede ocurrir sino anormalmente con el pasado.

Amar, ser devoto de la Galería, es vivir con el contemporáneo, es amar la vida presente, imprecisa, peligrosa; y no se parece nada a sentir devoción por el museo. Es otra cosa, como decimos hoy, y me parece empeño vano que los productos actuales se presenten ya con faz histórica que les dé paso al Museo sin la ficha del tiempo, que es acomodación y ensanche de órbita.

Sin mercaderes valientes no tendríamos artistas valientes ni ensanche de la sensibilidad. Es decir, el ensanche sería muy lento, como en los siglos pasados, y las aventuras y tentativas particulares tan restringidas como hasta hace veinte años.

Es verosímil que buena parte del público reniegue de mercaderes y tiendas semejantes por haber hecho posibles los ensayos últimos. Pero un público tan receloso y pobre de espíritu no debe pesar en nuestra conciencia. La influencia deletérea de que nos habla él no existe sino en su despavorida fantasía. Lo malo de hoy no llega a mañana. Siempre ocurrió esto. Y si en los años que van de siglo se han hecho disparates, en las mejores épocas de la historia se hicieron también las cosas más huecas y pobres. Recordemos los bastardos de Miguel Angel, o de Van Dyck, o de Ribera.

Hoy mismo se ve ya cómo se acaban y fenecen los productos de un Léger, un Metzinger o un Severini. Y son los muchachos los primeros que pasan adelante y dicen volviendo el rostro: "Eso no es nada".

Los que no apartan la vista del teatro de la pintura saben que de toda la falange que inundó el escenario van sobreviviendo pocos personajes en la tragicomedia.

Es una verdad herrumbrosa de puro vieja, pero siempre oportuna, la de que por no estar afiliado a una tendencia se es bueno o malo. La bondad depende de las calidades que pongamos en la obra, de las virtudes que dejemos en ella.

Acabo de ver, al paso por una pobre perfumería unas brochas de afeitar que parecían inventadas por un hombre que jamás se hubiese afeitado. Tan foscas, duras y desagradables se presentaban a la vista. Vamos a deducir de ese hecho que corre peligro el arte de hacer brochas? Siempre se harán brochas baratas y malas y brochas caras y buenas; como pinceles baratos y caros y talentos de cobre y de oro." (121)

El texto está vertebrado sobre afirmaciones suficientemente claras que hablan por sí mismas. Se reivindica simultáneamente un nuevo sistema de mercado y un nuevo tipo de arte que le es equivalente ("mercaderes valientes/ensanche de la sensibilidad"). Se enfrentan dos escenarios de lectura y advocación artística (Museo/ Galería) que no es otro enfrentamiento que las transformaciones que Poli señala en el seno del museo contemporáneo (que por supuesto no es el caso de los museos españoles de este periodo) (122). Se señala como causa del estancamiento artístico de la casi totalidad de España la falta de esa infraestructura comercial, sin la que el progreso artístico está condenado a la lentitud. Y todo esto es exacto. Tan cierto como que un hombre como Moreno Villa que se adscribe sin vacilaciones a las directrices del arte nuevo

abogue, con la misma impudicia conscientemente asumida con que Hermoso acepta el oficialismo, por esa nueva dinámica de la producción artística. Sin embargo, en su razonamiento anida un espejismo fraudulento; se esgrime como un dispositivo de seguridad con el que se confía en superar la "desagradable contingencia crematística del comercio artístico": "la verdad del Arte": "lo malo de hoy no llega a mañana", argumento que, a pesar de haberse explicitado en la España de 1926, es el mismo que hoy se conserva bajo mil y un enmascaramientos teóricos, muchas veces elípticos, como razón suprema que redime a todo el mecanismo comercial del sistema de producción artística contemporánea. Sin duda hemos tocado, a través de Moreno Villa, una de las palancas que movieron la oposición entre la actividad artística acrítica y gran parte de lo que en estos años fue la de carácter crítico. Algo que estaba en los fundamentos mismos que diferenciaron, en cuanto a "modernidad" artística, a ciudades como Barcelona y Bilbao del resto del país y que no podemos interpretar en superficie bajo una correlación mecanicista: desarrollo económico/progreso cultural y por lo tanto artístico, sino en lo que cada uno de estos dos extremos supone como realidad compleja, con unos puntos precisos que anudan ambos mecanismos en una relación de causa-efecto continua y diacrónicamente entendida.

Pero no hemos hecho sino empezar a vislumbrar dos tendencias divergentes para la inserción de los objetos artísticos en los procesos económicos. La ausencia de datos sobre la realidad de este mercado es prácticamente total, tanto en los escritos de la época como en la bibliografía contemporánea, que ignora sistemáticamente este extremo, unas veces por puro atavismo y otras por razones de fondo más turbio. Por ello, será difícil reconstruir

con suficiente precisión su funcionamiento durante este primer tercio de siglo. Tenemos, por ejemplo, datos relativamente minuciosos acerca de las ventas de Sorolla, que posiblemente haya sido, junto con José María Sert, el pintor vivo más cotizado en el mercado nacional del periodo que nos ocupa; la monografía de Pantorba (123) recoge, con todo lujo de detalles (pensamos que por motivos eruditos o simplemente apologeticos), datos acerca de la clientela, precios, mecanismos de encargo, etc. Pero Sorolla es un caso al margen como lo son Zuloaga, Anglada, Sotomayor, Benedito o toda la pléyade de artistas superconsagrados que no representan sino una parte significativa del mercado. Sabemos también, en líneas generales, lo anárquicas y disparatadas que debieron ser, mitos aparte, las transacciones del Solana anterior a la Guerra Civil (124), o como Dalí se mueve en reducidísimos círculos del mercado catalán y tiene que esperar la llegada de un Goemans para iniciarse, hacia 1929, en el mercado extranjero; de la misma forma, Miró salta en 1921 a la parisina galería "La Licorne" de la mano de un Josep Dalmau con buenas relaciones internacionales. También hay una pléyade de artistas españoles como Celso Lagar, Sunyer, Iturrino, A. Ferrant, Fenosa, Llorens Artigas, Manolo Hugue', Llorens Artigas, Clavé, Colmeiro; Bores, Peinada, Viñes, Oscar Dominguez, Gonzalez de la Serna, Angeles Ortiz, Ginés Parra, Flores, Lobo, Orlando Pelayo, José de Greeft, Cossío, Torres García, Olivares (por citar nombres tradicionalmente relacionados con la vanguardia que siguen los pasos de Picasso, Gris o Julio Gonzalez) que se establecen en París buscando un mercado que la burguesía española no estaba dispuesta a aceptar más que, tal vez, cuando su producción se hubiese legitimado

en el extranjero con un valor de cambio internacional. Este rastreo de los mercados extranjeros no es privativo de los artistas adscritos a las nuevas tendencias. También un Federico Beltrán Massés triunfa en París desde la segunda década fuertemente apoyado por Camilo de Maclair, uno de los críticos franceses mas reaccionarios y corrompidos del momento (125), o un Viladrich lo hace, rotundamente, por Europa y América.

Si tomamos algunas muestras del mercado catalán, cuando media el tercio de siglo, puede observarse que artistas como Mompou exponen de 1917 a 1926 más de diez veces en una sola galería (Dalmau) (126), algo similar podríamos decir, un poco después, de un Jaume Mercadé o un Miquel Villá; siempre cuadros de pequeño formato destinados a una clientela, más o menos estable, que acepta ya un lenguaje que despunta por encima del oficialismo centralista estricto (127). Esta clientela es, sin duda, heredera de la que lo fue de los modernistas de principios de siglo y está relacionada, a su vez, con los grupos que dominan económica y políticamente la Mancomunidad. Ello llevará a que, al margen de este mercado estrictamente privado, la tónica de las Exposiciones Municipales barcelonesas sea más "avanzada" que la de las Exposiciones Nacionales que se celebraban en Madrid. No en vano, la dictadura de Primo de Rivera suprimiría estas exposiciones (entre 1923 y 1932), intentando erradicar no sólo una gestión de carácter autónomo, sino también la posibilidad del refuerzo de carácter ideológico que su contenido suponía. Para endulcorar este golpe de fuerza, la Exposición Nacional de 1929 habría de celebrarse en Barcelona, después de que los reyes inauguraran el gran Certámen Internacional de ese año. (128).

Estos pocos rasgos que hemos ido enunciando deben ser entendidos, a pesar de todo, en un lento pero progresivo proceso de transformación según avanzan estas primeras décadas del siglo. Este proceso, no podía ser otro, puede identificarse con una paulatina ocupación del terreno por parte del mercado privado. Basta, para comprobarlo, contabilizar la expansión de las galerías a partir de la década de los veinte, que no se verá frenada por las sucesivas crisis en el campo de las inversiones, por lo que, como proceso estructural de la producción artística, tendrá un carácter irreversible.

### 7. Otros mecanismos de financiación de la producción artística.

Lo anterior son sólo las vertientes económicas de la producción artística relacionadas con la venta de obras. Existieron, sin embargo, otros mecanismos de financiación de la actividad artística que, aunque fueran menos importantes que el mercado y hoy hayan perdido su papel, fueron entonces absolutamente fundamentales.

Uno de ellos se identifica con una herencia evidente de las viejas prácticas del mecenazgo que, en la nueva configuración de las sociedades, asume la forma de una protección oficial: las pensiones. Nuestros artistas pensionados en Roma, por ejemplo, constituyen un capítulo importante aun para la historia del arte del siglo XX. Pero las pensiones no fueron en esta época una atribución exclusiva de la Academia sino que provinieron de las fuentes más diversas: los poderes centrales del Estado, diputaciones, ayuntamientos, organismos docentes y artísticos de todo tipo, Esas secciones oficiales a que nos hemos referido al hablar de las

revistas, están llenas de convocatorias de todo tipo y los ejemplos podrían multiplicarse hasta el infinito. En todos ellos la pensión aparece concebida como una ayuda para los artistas en periodo de formación .

El otro mecanismo, también muy generalizado en la época, es el de los concursos, con sus correspondientes premios en metálico, adjudicación de trabajos, etc. Los más importantes fueron los "Concursos Nacionales de Artes y Letras", creados por R.O. de 30-de septiembre de 1922, con el siguiente encabezamiento:

"Fuera de las Exposiciones Nacionales y de algún Certámen conmemorativo y episódico, pocas veces se le daba al Estado ocasión de proteger ni de estimular siquiera el cultivo de las Bellas Artes , quedando siempre la literatura en silencio y olvido. Nuestros artistas y escritores no hallaban más acogimiento ni modo de manifestar su labor que los que les deparaban los Concursos abiertos por las Reales Academias, las corporaciones privadas y las empresas periodísticas..." "...Deseaba demostrar el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que no vive como en un recinto cerrado a iniciativas eficaces en bien de los artistas y escritores, singularmente de los que todavía no alcanzan lo que su fe y su técnica les tiene prometido, y con este cuidado quiere mantener el diálogo y colaboración entre nuestros ingenios y organismos oficiales, beneficiándose el ornamento de nuestras ciudades, ofreciéndole al niño en parques y jardines motivos escultóricos que mejoren y complazcan su curiosidad y en el libro y en el teatro asuntos que le afirmen y le recreen y le inicien en el amor y conciencia de su idioma..." "... Llegando ahora el ins-



tante de cumplir y aplicar los créditos que las Cortes han concedido, S.M. el Rey (q. D. g. ) se ha dignado acordar que se convoquen y celebren concursos nacionales de Escultura, Música, Literatura, Grabado y Pintura relacionados con las Artes Industriales..." (129).

Los premios que establecían las bases de 1922 para las artes plásticas fueron: 15.000 pesetas para la escultura de carácter ornamental (el decreto se refiere a "banco, jarrón, fuentecita, grupo alegórico, figura tradicional o legendaria etc. etc. con destino a jardín público o parque"); 3.000 pesetas para el de grabado y cuatro premios de 1.000 pesetas para la pintura de aplicación. Durante su larga vida, los Concursos Nacionales habrían de variar mucho en cuanto a sus contenidos. Valgan como ejemplo algunos fragmentos de las bases reguladoras del Concurso Nacional de Pintura de 1934 (130):

"Se convoca un Concurso de Pintura, al óleo, cuya idea fundamental, que informa la convocatoria, es la de exaltar el amor que los españoles dehen sentir hacia el tesoro folklórico nacional, de gran valor y trascendencia..." "... Será el tema de este concurso un cuadro de composición, al óleo, cuyas figuras serán de tamaño natural y el cual no habrá figurado en ninguna exposición o certámen anterior..." "...El asunto del cuadro tiene que referirse a tipos regionales, de acuerdo con el Preámbulo de la convocatoria..." "...Se conceden cuatro premios; Uno de 10.000 pesetas, y tres de 6.000 y dos accésits de 100 pesetas cada uno..." "...Las obras que obtengan los premios quedarán en propiedad del Estado y serán destinadas al Museo del Traje..."

La composición prevista para el Jurado era también sig-

nificativa del papel jugado por los distintos organismos, pues incluía miembros del Consejo Nacional de Cultura, de la Academia de San Fernando, un artista con medalla de primera clase propuesto por la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, otro, también primera medalla, propuesto por la Asociación de Pintores y Escultores y un crítico de arte designado por la Asociación de la Prensa de Madrid.

La enumeración de los certámenes habituales en la vida artística española sería interminable y amplísima la gama de sus tipologías. Para ilustrar la importancia del mecanismo de pensiones y concursos tomaremos una muestra, cronológicamente restringida, de las páginas de una sola publicación: "El año artístico 1916" (131):  
 7-I-1916: La Junta de Iconografía Nacional convoca un concurso para premiar la mejor colección de retratos de caudillos, tratadistas militares, historiadores, pintores bélicos, poetas insignes, españoles y del siglo XVI. Premio: 2.000 pesetas.

Enero -1916: El "Heraldo de Madrid" abre un concurso para premiar tres dibujos referentes a temas del Quijote. Premios: 1.000, 500 y 250 pesetas.

Febrero - 1916: Se conceden los premios al concurso de carteles anunciadores del "Baile de máscaras" del Círculo de Bellas Artes. Concedidos a Penagos, Martín Fernández de la Torre y a Villodas.

Febrero-1916: El Centro Aragonés convoca una exposición-certamen para festejar la inauguración de su casa regional.

Febrero-1916: La Academia de Bellas Artes de San Telmo se dirige al Ayuntamiento de Málaga expresando las directrices para un concurso de proyectos de decoración de la Casa Consistorial.

Febrero-1916: Se exponen en el Ministerio de Estado envíos de dos pensionados de la Academia Española en Roma (Tusset y Murillo).

Febrero de 1916: La Sección de escultura del Círculo de Bellas Artes anuncia una oposición para plaza de pensionado por un año.

Febrero de 1916: La Junta Provincial del Centenario de Cervantes en Sevilla acuerda declarar desierto el concurso de bustos de Cervantes. Estudia también la posibilidad de elevar un monumento a este mismo escritor en una futura "Exposición Hispanoamericana" que habría de celebrarse en esta misma ciudad. (132)

Marzo de 1916: Se designan a los tres opositores que pasan al último ejercicio para la pensión de figuras, vacante en la Academia de Roma.

Abril-1916: El Comité Ejecutivo del monumento que habría de construirse en Avila al conquistador de la Florida, concede la ejecución de las obras al escultor Manuel Garci-Gonzalez.

Abril-1916: El "Centro excursionista de Cataluña anuncia el IV Concurso de Arquitectura .

Abril -1916: Se acuerda celebrar un Certámen de Pintura y Escultura organizado por el Círculo de Bellas Artes de Murcia (con carác-

ter anual).

Junio-1916: Casanovas gana un concurso para el monumento a Narciso Monturiol, que habría de erigirse en Figueras.

Junio-1916: Concurso para un monumento al doctor Moliner, en Valencia.

Septiembre-1916: Se conceden, por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, pensiones a José Bermejo para estudios prácticos sobre el cartel artístico industrial (un año en Italia y Francia; 350 pesetas mensuales, 500 para viaje y 20 para material) y a E. Martínez Echevarria para realizar en Francia estudios de dibujo aplicado para ilustraciones de libros en su vertiente de procedimientos gráficos (350 pesetas mensuales, 450 para viaje y 200 para material).

Septiembre de 1916: Concurso de carteles artísticos para la revista "Blanco y Negro". Premios de 1.000 y 500 pesetas.

Noviembre-1916: La Sección de Escultura del Círculo de Bellas Artes de Madrid anuncia un concurso para premiar cabezas infantiles . Premios de 1.000 y 500 (dos) pesetas.

Diciembre: Concurso de cartel anunciador para el Carnaval de Barcelona convocado por la Comisión Ejecutiva de las fiestas. Premio de 500 pesetas.

Diciembre-1916: Concurso de caricaturas organizado por la Sección

de Artes Plásticas del Ateneo de Santander. Premio 500 pesetas.

Diciembre-1916: Concurso anual de Círculo de Bellas Artes de Madrid para premiar carteles anunciadores del baile de máscaras. Premios de 1.000, 600 y 400 pesetas.

### 8. Algunos rasgos de los lenguajes artísticos dominantes

Estos perfiles sumarisísimos de las coordenadas básicas en que, a nivel económico, se mueve la actividad artística de la España anterior a la Guerra Civil, nos llevan directamente a su engarce con la estructura misma de los lenguajes artísticos y, como punto de partida, con la influencia que estas fórmulas de mercado puedan haber tenido en el seno mismo de los objetos artísticos, cuyo estatuto se revela, en muchos aspectos, paralelo a los que rigen en el resto de Europa, y en otros, claramente adaptado a las peculiaridades de nuestras coyunturas económicas, políticas e ideológicas.

La primera consecuencia que aparece ante nuestros ojos es la influencia ejercida sobre la estructura genérica de la producción artística (133).

Uno de los géneros que va a entrar en franco retroceso durante esta época son las llamadas "Artes Decorativas". Un decreto de 12-I-1935 se hace ecde esta situación en su declaración preambular:

"La espléndida tradición de nuestras artes decorativas ha ido lentamente perdiéndose hasta llegar al momento actual, en que apenas quedan huellas de su glorioso pasado. Los esfuerzos que, con laudable constancia, realizan nuestros artistas contemporáneos, no <sup>han</sup> hallado ~~deco~~ general en el país ni han encontrado apoyo oficial adecuado a su desenvolvimiento, y faltas nuestras industrias del encauzamiento debido, sus productos han ido retrasándose en el proceso de la perfección técnica, y sus cualidades artísticas,

salvo raras excepciones, no se han renovado al compás del tiempo.

Es indispensable hacer revivir nuestro pasado con la técnica y el estilo contemporáneos ..." "...Para conseguir este renacimiento artístico apremia una reglamentación propulsora de nuestro arte industrial que haga obtener a los artífices no sólo el provecho material indispensable para su vida, sino también el acceso a la gloria internacional que merecen por su fuerte inspiración ..." . A continuación se vierten las bases de un Concurso Nacional de Arte Decorativo con cuatro temas: trabajos en cuero, metalistería esmaltada, forja y cerrajería y talla en madera.

Estas artes decorativas, cuya expansión durante la vigencia del modernismo y de sus innumerables subproductos había sido impresionante, se encontraban en un proceso de abierta crisis del que no saldrían sino virtualmente suplantadas por las nuevas concreciones del diseño industrial. Resintiendo esta crisis, la casa "Alvareda Hermanos" hizo público un grotesco pero sintomático llamamiento apoyado sobre argumentaciones curiosamente coyunturales:

"No deseamos en estas líneas darte a conocer el dato más o menos curioso de Arte, la vida de un artista olvidado o nuestra opinión sobre tal o cual punto estético ; hablamos en un tono de súplica por algo que, al conocerlo, lo encontrarás razonado, y que no solamente es asunto artístico, sino en cierto modo de justicia social.

Te suponemos, lector, conocedor, aunque sólo sea exteriormente, del arte moderno. Habrás observado en revistas ilustradas y en la edificación de las ciudades, las construcciones modernas: esos edificios, grandes o pequeños, pero de formas simples, ele-

mentalísimas y desnudos de todo ornamento, al compararlos con las casa de atrás, habrás notado que antes se prodigaban la molduras, hojarascas, volutas, mascarones, etc., y que ahora ha desaparecido todo eso, quedando reducidas las edificaciones a volúmenes con simples ventanas. Análogo aspecto tienen los interiores y las fachadas de los establecimientos, que son ingeniosas exhibiciones de mármoles, metales, maderas, y en el mismo sentido se hacen también los muebles. Al contemplar escaparates de mueblistas, se ve que, tanto el mobiliario modesto, como el de mucho precio, son de formas simples, de maderas más o menos ricas, cuidadosamente barnizadas, pero sin ningún ornamento de molduras de talla. Esas filigranas con que se embellecían los muebles hasta ahora, se han suprimido en los actuales: nada de frisos, volutas, angelotes, guerreros ni hojarasca; todo esto que ha sido motivo de embellecimiento en todas las épocas, se quita de raíz en nombre del cubismo, y, en la mayoría de los casos, si a un mueble moderno se le suprime la belleza de las maderas y el barnizado, queda reducido a un simple cajón.

Pero no se tomen estas manifestaciones como una crítica a este estilo que el vulgo conoce por cubismo: nuestro propósito va encaminado a una cuestión más honda.

El menos observador advertiría que en el arte moderno desaparece la ornamentación, y, por tanto, la talla en madera de los muebles. ¿Y a qué se van a dedicar esos miles de obreros que viven de esto? ¿De qué van a vivir los que tuvieron el buen gusto de orientar su vida en la bella profesión de convertir un trozo de madera en un motivo de belleza? ¿Tendrán que cambiar de profesión quienes llenaron de afiligranadas labores el mobiliario?...." "... Los mueblistas no muestran, por lo común, preferencia por ningún estilo:



trabajan a gusto del cliente. Si éste rechaza las creaciones cubistas y escoge los tipos clásicos embellecidos por la decoración tallada, el mueblista, ante la sentencia de que lo cubista no se vende dejará de hacerlo.

Y no es que este criterio le va a costar más pesetas, pues, si se comparan los precios, se ve que cuestan lo mismo los muebles modernos que los antiguos. Y aun hay otra ventaja en esto, y es: que el cubismo, como todas las modas, caerá rápidamente, y de aquí a media docena de años tendrá que cambiar de mobiliarios si se quiere tener una vivienda a tono..." (134).

El artículo hace referencia evidente a la crisis a través de un aspecto muy específico: la caída de los muebles estilo "Remordimiento" (como irónicamente se les denominó manipulando el término renacimiento) y a su substitución masiva por lo que, también irónicamente, conocemos hoy por mobiliario "modelno". La burguesía española, que ya era la clase directora en cuanto a la implantación de las modas, se inclinaba decididamente por todas esas formas pseudorracionalistas y próximas al Art-Decó que, por las mismas fechas también criticó, desde otra ortodoxia, la revista del G.A.T.E.P.A.C. (135). Fue la propia existencia de las artes decorativas la que se estaba viendo amenazada, al margen de otros factores, por las rápidas transformaciones de la producción industrial y, por tanto, estaba perdiendo una clientela que tomaba claro partido por las retóricas emanadas de los nuevos objetos que habrían de configurar su escenario cotidiano. En 1911 y en 1913 habían tenido lugar unas "Exposiciones Nacionales de Arte Decorativo" que no volverían a repetirse (por razones muy distintas) hasta 1947. La Sección de Artes Decorativas se había empezado a

introducir ya en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1847 y continuaría, después de las dos monográficas que hemos citado, como una rémora en evidente declive, en las de 1920, 1922, 1924, 1926, 1930, 1932 y 1934.

Por supuesto, el problema de la relación entre el mercado y los géneros no puede solventarse con un análisis causa efecto (mercado/géneros) de naturaleza unidireccional, pues es mucho más complejo; es evidente que no es un elemento sino toda una situación infra y superestructuralmente articulada (mercado, capacidad industrial, enseñanzas artísticas, proteccionismo artificial, coherencia de las estrategias de marketing, capacidad de los lenguajes para confeccionar una ideología patrimonial de una determinada clase o capa etc.), la que da lugar a otra que a veces resulta difícil llamar la "siguiente", pues no se produce de una manera puntual en el tiempo y en el espacio históricos. Sin embargo la parte que le toca al mercado en los procesos de transformación de la estructura genérica de la producción artística es una de las más determinantes.

En cuanto a la escultura, es fácil advertir que en nuestro país está aquejada de los mismos males endémicos que en el resto de Europa, cuyo origen<sup>se</sup> apoyan en dos factores fundamentales: los costos del material, que le impiden adaptarse a los modelos de producción sin encargo directo con que la pintura hace frente a los planteamientos del mercado anónimo y, más importante aun, la paulatina falta de unos escenarios de destino, tanto en los habitáculos de la nueva clientela burguesa como en la nueva retórica simbólica de los planteamientos urbanos. De esta forma, salvo en las deman-

das de los residuos de la clientela aristocrática, la escultura va quedando reducida a planteamientos genéricos cada vez más restringidos. Desde el punto de vista de la escultura "inmueble" subsiste, y en determinados momentos, se incrementa, el monumento público (o funerario, como tipo específico), en tanto van quedando hálitos del furor decimonónico que pobló Europa y, por supuesto América, de monumentos conmemorativos del patriciado burgués y de sus valores ideológicos angulares; con una versión poco costosa como el "busto" o, <sup>menos</sup> aun, la placa conmemorativa. En cuanto a los grupos "muebles", cada vez más "grupitos", o figuritas o, simplemente cabezas, acabarán reduciendo inexorablemente sus posibilidades o desembocando en el bibelot, salvo <sup>en</sup> el escenario que pueden suponer los edificios públicos o los locales de distintos organismos de carácter privado. Nos encontramos aquí con el gran tumor funcional que ataca a la escultura contemporánea y, en cierto modo, con la contradicción que supone el mantenimiento de determinadas inercias genéricas, solo paliadas por un progresivo proceso de miniaturización que llega hasta nuestros días y del que sólo escapan los grandes monstruos consagrados, cuyo destino escenográfico puede ser el museo o la colección importante, y fenómenos tan especiales como las necesidades iconográficas del franquismo de las primeras décadas de la postguerra.

Lógicamente será la pintura (hemos dicho que no vamos a entrar en los procesos de la arquitectura) la que va a mantener e incluso a incrementar sus posibilidades ante la nueva estructura del mercado artístico.

No vamos a insistir en un fenómeno tan cuidadosamente analizado como es el de la primacía de la pintura de caballete sobre los demás tipos de objetos pictóricos (136); también en nuestro país y durante el primer tercio de siglo habrá de ser un hecho de evidencia absoluta. Sin embargo, conviene apuntar que, como vestigio de lo que fue la gran pintura mural decimonónica, nos vamos a encontrar, durante estos años, con numerosos ejemplos de pintura de este tipo. Los escenarios fundamentales serán, una vez más, los edificios de la administración pública aunque también la encontraremos en algunas mansiones aristocráticas, bancos, comercios de todo tipo, sin olvidar la pintura mural de edificios religiosos y que también los locales de espectáculos serán una de las fuentes de demanda para este tipo de producción pictórica. A este respecto, el desarrollo del fenómeno cinematográfico traerá consigo un nuevo tipo de espacios arquitectónicos que, en algunos casos, seguirá requiriendo la presencia de la pintura. Pero el cine, al igual que las escenografías teatrales, constituye un fenómeno aparte. A finales de la década de los treinta se va a producir, sobre todo en Madrid, un tipo de género pictórico completamente nuevo que alcanzará (aunque su auténtico auge hay que situarlo en las décadas de los cuarenta y los cincuenta) una importancia capital dentro del área de los medios de masas: la publicidad cinematográfica en la vía pública. Lo calificamos de género pues tanto sus funciones, sus técnicas, su lenguaje, sus métodos de financiación y, sobre todo, su alto ritmo de obsolescencia y fungibilidad material, forman parte de una estructura categorial de amplia autonomía. Este tipo de medio de masas, capaz de articular por sí mismo una escenografía urbana, como ha venido ocurriendo con la Gran Vía madrile-

Na, es uno de los pocos que se sigue rigiendo por técnicas artesanales y corre a cargo de artistas dedicados, paralelamente, a las fórmulas tradicionales de la pintura (137).

Pero volviendo a la pintura mural tradicional, cabe señalar que el área catalana fue una de las más significativas a este respecto, dados los imperativos emanados de la necesidad de desplegar una iconografía de la Mancomunidad: Diputación, Ayuntamiento, Casa del Correo, Real Academia de Ciencias y Artes, Colegio de Notaría, Foment de Pietat, en Barcelona; Monasterio de Montserrat, Catedral de Vich etc. etc., acogieron obras de Torres García, José María Sert, X. Nogués, M. Viladrich, Obiols, Canyelles, Ll. Labarta, Galí, Barrau, Mas i Fontdevilla, Carlos Vázquez, Xiró, Ricardo Canals, F. Labarta, Santiago Marco etc. (138). Fuera de Cataluña, artistas como Aguiar, Arteta, Vázquez Díaz, J. Valverde, Néstor, Fernandez de Torre, Stolz, Quintanilla o Ponce de León, por citar sólo ejemplos conocidos, avalan con obras de todo tipo y destino la relativa importancia que todavía mantiene este tipo de producción pictórica.

Hasta ahora sólo estamos rozando las grandes coordenadas genéricas. Una inmersión en la pintura de caballete puede arrojar un mayor número de tipologías que nos ayuden a establecer un perfil más nítido de las relaciones entre el mercado y los objetos artísticos, a través de las concreciones que, entrando ya en el área de los lenguajes artísticos, ofrecen los distintos subgéneros de este tipo de producción. A través de ellos se evidencian también los materiales con que estaba construida una ideología artística que se encerraba en sus propios tópicos.

y volvía la espalda a la realidad de las transformaciones históricas producidas en España.

Cuando Bernardino de Pantorba (139) procede a sistematizar la pintura de caballete que dominaba en las exposiciones Nacionales durante los siglos XIX y XX, nos brinda una visión contemporánea de sumo interés. Su enumeración se extiende a través de los llamados "cuadros de historia", de los que él denomina "pintura realista y prosaica" que deriva en un "realismo melodramático y lacrimoso" o en un puro "realismo gracioso y frívolo", de la de "tema mitológico" o "arcaico-literario", del "sorollismo" (temática naturalista al aire libre), del retrato y del paisaje. Estos géneros, de cuya jerarquización oímos hablar a Tubino páginas atrás, están perfilados a partir de un criterio de carácter temático. Pantorba podía haber recurrido a organizar su clasificación en base a cualquier otro aspecto del lenguaje artístico; sin embargo, este criterio argumentista no es en absoluto casual. De hecho, las tipologías genéricas de la pintura española de caballete se siguen organizando durante este primer tercio de siglo sobre la base de los temas. Apartir de estas unidades temáticas, que suponen el principio de orden superior, cada subgénero articula su cuadro categorial a través de los extremos más variados: dimensiones, espacialidad, composición, coeficientes de simbolicidad, alegorización, didáctica, apología, emocionalidad, arquetipos; codificación gestual, fisiológica, escenográfica; tipo de pincelada, precisión del dibujo, valores táctiles, lumínicos, matéricos ... La fluidez de la pin-

celada o el toque breve y rápido, usuales en cualquier tema paisajístico de ámbito rural, se tornaría en un elemento chocante si lo viésemos aplicado al retrato; los estereotipos fisionómicos y los gestos tolerables en la temática costumbrista, pueden ser una base importante de adjetivación del contenido cuando, por ejemplo, un Soria Aedo los aplica a una escena mitológica o religiosa; el desnudo, si es retrato, o si pierde contacto con la sublimación paraclasicista, puede llegar a ser tachado de pornográfico, a la vez que los contenidos subrepticamente pornográficos de muchos cuadros de tendencia seudosimbolista revelan una tolerancia que, en este caso, pasa por la legitimación genérica. Sin embargo, síntomas de unas coherencias temático-lingüísticas tan palpables como éstas no significan el manejo de un planteamiento nuevo del lenguaje figurativo. Por el contrario, eran la perpetuación de unas correlaciones fijadas desde el mismo siglo XVII o, por no ir más lejos, lo que constituye gran parte de las unidades temático-lingüísticas de la pintura de los salones franceses de fines del XIX y principios de XX.

Pero el abanico temático de la pintura española del primer tercio de siglo no es exactamente una reproducción del que se desarrolla en el arte oficial del resto de Europa. Durante esta época existen en España, al menos, un par de elementos diferenciadores básicos que se convierten en apelaciones de rango superior: por un lado, una conciencia mítica del pasado pictórico español y, por otro, un dilatado panorama folklórico que venía a ser una cantera ideal para la coyuntura de los regiona-

lismo. Podría parecer que estas dos afirmaciones son un poco apresuradas o excesivamente simplificadoras, pero hay que tener en cuenta una serie de factores: cuando amanece el siglo XX la pintura de historia está prácticamente cancelada y el anecdotario lacrimoso a que se refiere Pantorba no se mantiene, como tendencia dominante, más allá de la primera década; el modernismo, el mediterraneismo o los sucesivos clasicismos catalanes son fenómenos con una coherencia muy localizada espacial y temporalmente (como lo es el de la pintura regionalista vasca); casos como el de Solana, la posible consideración de un impresionismo español o de un fauvismo catalán asimilado, son problemáticas perfectamente aislables; todo lo que podamos definir como actividad artística crítica es cuantitativamente marginal. Al margen de todo esto, nos quedaría todavía sin tocar el grueso apalstante de la pintura de caballete de nuestras exposiciones oficiales (sólo en las Nacionales de 1910 a 1936 fueron expuestos 7.158 cuadros) y su mayor parte se pierde en un interminable anecdotario de regionalismo folklórico, cuyos principios legitimadores, en el plano sintáctico, están incrustados en esos mitos de nuestra historia artística; mitos pictóricos que no suponen la latencia de un revivalismo sino que los criterios de calidad que se barajan toman cuerpo en nociones arrancadas de una interpretación contemporánea de nuestra pintura del XVII, de Goya, de Rosales, o de los sucesivos entronizamientos de pintores del siglo XIX o XX (los casos de Fortuny, Sorolla o Zuloaga son los más llamativos). El regionalismo es, evidentemente, una línea de orientación temático-lingüística, pero no es un fenómeno con -



cepto excesivamente clarificador a la hora de proceder a un análisis sistemático, ni cubre la totalidad del espectro temático que produjo la época. Sin embargo, pretender una clasificación general de nuestra pintura oficial en base a sus diversos aspectos sintáctico-semánticos, sin contar de antemano con un concienzudo estudio estadístico de las exposiciones oficiales y un planteamiento metodológico rigurosamente orientado, no puede superar esa simple sugerencia a la que, de momento, nos atrevemos a llegar.

Desde un punto de vista semántico-denotativo, es decir, puramente temático o argumental, la primera clasificación resulta obvia e inmediata: Retrato, desnudo, figura aislada anónima, paisaje (rural, urbano, "monumental", marina etc.), interior, naturaleza muerta, pintura de animales, escenita anecdótico-costumbrista, "cuadro de composición" etc. Las subdivisiones pueden continuar fraccionando cualquiera de estos temas genéricos, obteniendo una serie de sucesivos niveles tipológicos fácilmente comprobables en cualquiera de los catálogos de estas muestras. El "cuadro de composición", cuyos requisitos primordiales eran un considerable tamaño y estar provisto de varias "figuras", estuvo considerado, incluso hasta finales de los años veinte, como el género más importante. Si intentásemos sobre él una primera subdivisión obtendríamos otro nuevo conjunto de tipologías. La más importante fue la presidida por las temáticas anecdóticas, es decir, por escenas cuyo primer nivel argumental era completamente intrascendente y estaba sacado de

la vida cotidiana; el repertorio de estos temas anecdóticos estaba, a su vez, articulado en dos niveles : el primero, el del anecdotismo de encuadre rural ( el más importante pues aquí encajaría el regionalismo folklórico), el segundo, el de encuadre urbano, desdoblado en repertorios de tema aristocrático, burgués o proletario ( del lumpen se encargaba Solana). Ya a considerable distancia de la anecdótica, se situarían las temáticas religiosa, mitológica e histórica (ya sólo vestigios de estas tres), la exótica (temas mogrebitas, orientales etc.), la simbólica (además de una forma de lenguaje, un auténtico género temático) y la "decorativa", clasificación vigente en la época para todo tipo de temas frívolos, fantásticos o caprichosos, carentes de pretensión contenidista alguna (en estos casos la permisividad formal alcanzaba sus cotas más altas). Creemos que no hace falta ejemplificar estas tipologías temáticas con nombres ni títulos: pues todo ello está claramente reflejado en las nóminas de expositores y medallas de nuestras muestras oficiales.

Mucho más difícil es definir y sistematizar , en una simple auscultación superficial, las orientaciones lingüísticas de la pintura de caballete atendiendo a los aspectos formales y a las innumerables connotaciones semánticas que se desprenden de estos mismos factores temáticos, más allá del simple argumento que determina la tipología genérica. En el caso de los "cuadros de composición", entre todos los lenguajes el que alcanza en España un liderazgo incontestable es el que gira alrededor del

figurativismo naturalista; hecha la salvedad de que, para estos momentos históricos, entendemos como tal tan sólo un principio de representación asentado en un alto grado de sumisión analógica del icono a los aspectos visuales de la imagen real, y que, en nuestro siglo, cualquier premisa naturalista ha realizado, sean cuales sean los resultados, un ajuste de cuentas con la realidad insoslayable de la fotografía. Este principio de representación se imponía como una tendencia proveniente de finales de nuestro siglo XIX que desplazaba a los últimos vestigios del romanticismo y de cierto clasicismo que habían conformado la pintura académica. A lo largo de este tercio de siglo, el figurativismo naturalista habría de extenderse a través de una amplia gama de adjetivaciones connotativas susceptible de ser entendida también bajo un esquema tipológico.

En un extremo de esta gama tendríamos la voluntaria búsqueda de fisonomías y gestos groseros: típica de los personajes de Soria Aedo (.. en un Ramón Carazo o Cosas de Rodríguez Acosta), utilizada como la renuncia retórica a todo tipo de sublimación artística; retórica, porque acabó convirtiéndose en una afirmación estilística constante y porque apoyaba su éxito, subrepticamente, en la pulsación de connotaciones que apelaban a los bajos instintos, a lo indecoroso y hasta lo obsceno, es decir, se presentaba como un atractivo contrapunto de la fachada moral de la clientela aristocrático-burguesa; por esta acepción naturalista pasan tanto los temas folklóricos como los

religiosos, mitológicos o incluso los retratos. Con un sentido diferente e imbuído de una retórica mucho más concomitante con los ademanes solemnes de que gustaban las clases a las que se dirigía, estaba esa especie de naturalismo "de carácter" a través del que los personajes del cuadro (o el propio retratado) se muestran con sus fisonomías y gestos, con sus luces y sombras, con el vigor del cromatismo que los rodea o la pincelada fuerte que los configura, como depositarios de una intensidad interior (o simplemente actores de un ademán enjundioso); es la adjetivación que persiguen muchas veces Santamaría, Pedro Antonio, Martín Durbán, Covarsí, Moussa o incluso Sotomayor (éste último con una afición por los juegos de color que disminuye la componente de fidelidad naturalista). Otras veces se intenta demostrar que se prescinde de intencionalidades de este tipo, articulando un naturalismo aséptico y fotográfico, donde lo que cuenta es el inventario de objetos y personajes convenientemente dispuestos para conferir credibilidad óptica a la anécdota, al efecto del encuadre o a la iluminación; es el caso frecuente en Luis Menéndez Pidal, Alfonso Grosso, Martí Gras, García Camio, Gumucio etc. . Diferente de este naturalismo fotográfico sería la tendencia que desarrolla al máximo la trivialización del contenido temático, buscando gestos graciosos, anecdotillas superfluas, miradas pícaras y todo tipo de cursilerías aplicadas, sobre todo, a mujeres, niños, animalitos, etc.; es la pintura corriente en Bernabeu, López Mezquita (lejos ya de su "Cuerda de presos"), Pedro Antonio (faceta inversa de su pintura "de carácter"), A. Grosso (sintetizada con su fotografismo aséptico y aderezada con efectos luminosos espectaculares

(realizadas con una pincelada tomada directamente de Velázquez)  
 etc. . Entre esta trivialización y la grosería a lo Soria Aedo se situaría la frecuente búsqueda de una picardía con connotaciones eróticas . Pero la trivialización se convierte, a base de los mismos recursos fisionómicos , gestuales y escénicos o por matices puramente formales, en un naturalismo dulcificador de la realidad; ese que transforma lo rural en pastoril, lo gracioso en ensoñador y candoroso o lo pícaro de una mujer en un empalagoso reclamo angelical; lo practicaron mucho (siempre alternando con otras opciones) Argelés, J. Miguel Sánchez, Juan Luis López, Eugenio Hermoso, Santiago Martínez, Ramón Zaragoza, Julio Moises etc.. Todas estas concesiones a los valores de la vida sencilla o a la ingenuidad espontánea se transforman en un naturalismo elegante y aristocrático cuando se trata, sobre todo, de realizar retratos o escenas de la alta sociedad; una elegancia entendida a veces como pura languidez, otras con perfección , suavidad de la pincelada o de los contrastes de color; amén de <sup>los</sup> gestos y fisionomías que en este tipo de pintura juegan siempre la baza principal (Mosquera, Gutiérrez Estévez , Guerrero, Benedito, Sotomayor, Julio Moisés etc.).

De esta forma, desde la grosería a la delicuescencia aristocrática, quedaban cubiertas todas las posibilidades del figurativismo naturalista a base de la infinita gama de combinaciones que fueron masivamente practicadas por la legión de seguidores de estos maestros. Los recursos formales utilizados fueron múltiples y abarcaron desde el claroscuro más ortodoxo hasta la frontera misma del sorollismo o de la veta cro-

mática de las grandes composiciones de Muñoz Degrain, pasando por todo tipo de calidades de dibujo, pincelada, empastes etc. y sobre todo, por una impresionante demostración de oficio.

Pero ese "sorollismo" que acabamos de nombrar constituyó un capítulo suficientemente autónomo como para considerarlo al margen del naturalismo, aunque a veces se mezclase con él. No nos referimos sólo a su influencia en el paisaje, sino al cultivo de una especie de "luminismo" para el desarrollo de los temas anecdóticos: que no dejaría de producirse hasta mediados los treinta. Unas veces la fuente principal era Sorolla, otras Fortuny, otras los mil y un trucos de un impresionismo fácil y, por supuesto, todos los recursos empleados por nuestros plenairistas de principios de siglo; pero siempre el protagonista es un efecto de luz que sirve de pretexto para articular una determinada combinación cromática. En esta línea tenemos a José Benlliure, S. Martínez, Vidal Cuadras, J. Marced, Vázquez Ubeda, Garnelo, Rodríguez Jaldón, F. Viscoi, Rigoberto Soler, Chicharro (en la primera década) o, incluso, Gumucio, Sotomayor y Bilbao.

Al otro extremo de esta tendencia, pero también desbordando las variedades del naturalismo, se situaría el realismo esencialista que Zuloaga había dejado como escuela; en él, una voluntad de definición (generalmente sobre temas de España) rebasa las incidencias de la simple representación adjetivadora que se proponía el naturalismo (Rodo lfo Franco, algunas cosas de Sá a-verría etc.). A medio camino entre el esencialismo zuloaguista y el naturalismo se situaría ese realismo "lacrimoso" que to-

davía suele aparecer en algunos pintores como Bilbao, Nicolás Soria, Argelés etc.

Otra tendencia que mantiene en España una vigencia insospechada es la que ronda los ámbitos del simbolismo. Un simbolismo que no tiene mucho que ver con el movimiento de principios de siglo, sino más bien con su posterior asimilación por el academicismo francés, el prerrafaelismo o alguna otra fuente más o menos lejana. Romero de Torres, Viladrich y Eduardo Chicharro son tres nombres que bastan para insinuar la extensa amplitud y la gran cantidad de variantes que alcanza esta dirección en el caso español. La pintura de Viladrich es, posiblemente, el caso más aislado de todos y la que menos ramificaciones alcanza en nuestro país (tras su presencia en Madrid hacia 1909 y algunos encargos en Barcelona, trabaja sobre todo en el extranjero), sin embargo, la esfera en que se mueve su lenguaje enlaza, además de con el prerrafaelismo, con algunos aspectos del nazarenismo catalán o, con figuras aisladas como Joaquim Planella o Luis Vermell. Por el contrario, Romero de Torres encarna una pintura que obtuvo un gran éxito popular porque estaba dotada de una simbología con una primera lectura de fácil deglución; pero, a la vez, su lenguaje se retrotrae a complejos recursos tomados del prerrafaelismo o incluso del propio manierismo. Se creaba con ello un mundo sugerente y extraño, pero también proclive a tópicos simplistas que brindaban inmensas posibilidades a los pintores españoles. Chicharro, por su parte, es otro caso bastante aislado, inscribible en esta

órbita más por sus arriesgadas investigaciones coloristas que por sus argumentos grandilocuentes y literarios. Tal vez desde esta esfera del simbolismo pudiéramos abordar algunos aspectos de la figura de Anglada si no fuera porque su obra se extiende a otras regiones de la poética del color y la luz, o la de Gustavo de Maeztu si no se perdiese muchas veces en un excesivo formalismo engolado que hace palidecer sus intenciones simbolistas. También Federico Beltrán Masses podría constituir otros de los vértices del territorio simbolista si no fuese porque, como los dos anteriores, se mantiene apartado de la vida artística oficial (Anglada no concurrió a ninguna exposición oficial, Maeztu apenas obtuvo una tercera Medalla en la Nacional de 1917, y Beltrán Masses pasó casi toda su vida en París y otras ciudades); su pintura, fuertemente comercial, desarrolló una sexualidad morbosa mucho más palpable que la de Romero de Torres. Con puntos de apoyo como estos artistas que acabamos de citar, el recuerdo de algunas de las variedades del modernismo catalán, del prerafaelismo o del amplio muestrario desarrollado por el academismo francés, se constituyó en España un ámbito simbolista cuyos ejemplos tuvieron una importante presencia en nuestras exposiciones Nacionales. Empezando por algunos deslices de Rodríguez Acosta ("La tentación en la montaña" de 1910 o muchas otras) o de E. Hermoso ("María y Miguel", 1922) y continuando por Rafael Pellicer, G. Bacarissas, R. M. Baldrich, Gil Losilla, Juan Luis, Estéban Domenech, R. Franco, Oroz y Lacalle, Moreno Otero y, a veces el propio Anselmo Miguel Nieto.



Hacia finales de los veinte y principios de los treinta se habían abierto ya varias brechas en las viejas variantes del figurativismo naturalista, que se resquebraja y se ve forzado a derivar hacia fórmulas nuevas. Esta "modernización" provenía, indirectamente, del clima de inestabilidad propiciado por la actividad artística crítica a base de sus denuncias constantes de las falacias retóricas del arte oficial; pero, sobre todo, tenía su origen en una crisis de valores culturales muy amplia, en la que el figurativismo naturalista perdía terreno en la consideración de una clientela orientada poco a poco hacia atributos más cosmopolitas. En medio de esta crisis empieza a producirse, como una de las salidas posibles, un naturalismo crudo, objetivo y antieufemista que, recluyéndose en un anecdotario desprovisto de servidumbres literarias, fija sus atractivos bien en un objetivismo realista, bien en destacar el rigor de determinados valores plásticos a base de volumetrías escultóricas, del valor constructivo del color etc. ; en esta línea estarían los casos de Suárez Peregrín, Luis Muntané, Stolz Viciano, Martínez Gil, F. Briones, el Juan Luis López de los años treinta, Aguado Arnal, Teresa Condeminas, Rosario de Velasco, Francisco Ribera, Luis Mosquera y algunas cosas del Aguiar anterior a la guerra.

Estas transformaciones del figurativismo naturalista junto a cierta apertura en los jurados de admisión de época republicana, eran claros indicios de que incluso la ortodoxia artística estaba evolucionando en busca de una identidad nueva.

Pero éste y otros procesos de transformación artística tendrán su continuación ya en la postguerra y, para entonces, el cuadro de condiciones habrá variado notablemente.

## NOTAS AL CAPITULO II

1. FORTIAGGIO, D.: 1976, p. 11.
2. Vid.: RAMIREZ, J.A.: 1976, p. 294.
3. Cf.: JALUBOVSKY, F.: 1973.
4. VERNIER, F.: 1974, pp. 52 y ss.
5. Curiosamente cita unas palabras de Druon cuando éste intenta homenajear al recientemente fallecido Picasso: "Francia habrá sido el receptáculo donde se expandía su inspiración, sin duda porque en ella respiraba un aire de libertad". Ibid. - p. 55.
6. Cf.: FOMET, J. M.: 1974, p. 227.
7. LAFUENTE FERRARI, E.: 1953, p. 430.
8. Parece que la primera tuvo lugar en 1793, interrumpiéndose - luego hasta 1815. Cf.: GAYA NUÑO, J.A.: 1975, p. 174.
9. Para todo lo referente a estas exposiciones, el estudio completo publicado hasta la fecha es el de PANTORRA, D.de: 1940.
10. Vid. DOMIGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1945. Se trata del único estudio monográfico sobre este tema que conocemos hasta la fecha.
11. TUBIÑO, F.M.: 1871.

12. En la Exposición Nacional de 1858, sólo cuatro pintores presentan obras de paisaje; en 1886, son ya 182 los alumnos matriculados en esta disciplina en la Academia de San Fernando. Cf.: CALVO, F. y GONZALEZ, A.: Paisaje español entre el realismo y el impresionismo. Cat. de la exposición celebrada en Madrid, III-IV-1976. Galería Multitud, pp. 37 y ss. Por otra parte, el auge de paisaje en las exposiciones oficiales catalanas se inicia a partir de 1869. Cf.: BOUTIGAS - TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1945, p. 106.
13. Cf.: ROMANO, J.: "¿Deben suprimirse las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes?" en La Esfera, Madrid, 13-VII; 20-VII; 27-VII; 3-VIII; 17-VIII; 24-VIII; 31-VIII; 7-IX; 14-IX; 28-IX de 1929. A esta encuesta, suscitada por unas declaraciones del Director General de Bellas Artes, Conde de las Infantas, en las que se aludía a una posible supresión de estos certámenes oficiales respondieron Chicharro, J. Moises, R. Zaragoza, Romero de Torres, Moreno Carbonero, Capuz, L. Menéndez Pidal, Verdugo Landi, E. Marín, Fco. Llorens, J. Cristóbal, López Mezquita, Adsuara, J. Pinazo, José Francés, Ortiz Echagüe, Solana, Carlos Vazquez, Cullaut Valera, Gil Fillol, Jacinto Higuera, etc. Todos, salvo Romero de Torres, que se muestra más escéptico, y de Fillol y Francés, que hablan de una cierta pérdida de función, se inclinan ante la ineludible necesidad de mantener las Nacionales. Hablan de corrup-

ción, ausencia de calidad artística, falta de dotaciones económicas adecuadas, chalanero, "capillas", etc. y todos insisten en la necesidad de un saneamiento general que devuelva - el prestigio perdido. El argumento legitimador que utilizan es que las exposiciones nacionales deben ser el exponente de la dignidad de la producción artística del país. En esta ocasión, apenas se mencionan, sino lateralmente, los intereses profesionales, que en el fondo son los que están motivando - la generalizada petición en pro de la supervivencia.

14. En Gaceta de Bellas Artes nº 434, Madrid, V-VII-1934, pp. 50-56. Respuestas de Benlliure, Ortells, Orduna, Moreno Carbonero, López Mezquita, Mingorance, Ponce de León, Marco Pérez, - R. Mateu, Soria Aedo, Margarita Frau, J.M. Perdigón, J. Capulino, Julio Moises, Laviada, J. Vicent, G. Amaya, C. Vicent, J. Frau, Jesús M. Perdigón, J. Aguiar, C. Fernández Ardavín, G. Moreno, Martín de la Arena, E. Bráñez, J. Prieto, Castro - Gil, Pellicer, Gallardo, P. Pascual y E. Dotey.
15. Cf.: M.G.V.: agosto 1934, p. 2.
16. Para una primera aproximación al fenómeno, cf.: BOZAL, V.: - 1966, pp. 41-58 y CALVO, F. y GONZALEZ, A.: Catálogo de la exposición Pintura regionalista 1900-1936, Madrid, 12-1975, Galería Multitud.
17. GARCIA GUATAS, M.: 1976, pp. 73 y ss.

18. Cf.: BOHIGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1945, pp. 27 y ss.
19. Cf.: JARDI, E.: 1976.
20. FRANCISCO TEODORO DE PERTODRIGA, (Eugenio Hermoso): 1955, p. 251.
21. Los Salones de Otoño subsisten todavía hoy como un extraño arca de Noé donde se dan cita marginados de la vanguardia, pintores de domingo y estudiantes de Bellas Artes despistados. Sin embargo el último Salón de Otoño (1970) ha logrado convocar a cerca de 15.000 visitantes, dato suficiente como para hacernos reflexionar sobre la verdadera configuración de nuestra cultura artística contemporánea. A nivel de masas y no de élites, se entiende.
22. Para un rastreo de la actividad de estos locales de exhibición es imprescindible la consulta del "Año Artístico", publicado anualmente por José Francés desde 1915 a 1925. También es interesante a este respecto la citada "Gaceta de Bellas Artes", que edita, desde 1910, la Asociación Nacional de Pintores y Escultores.
- 22'. La Sala Parés es la más antigua de las galerías de España. Como establecimiento comercial para la venta de productos para pintores funciona desde 1840 (exhibiéndose ocasionalmente cuadros y objetos artísticos). Como galería propiamente dicha, desde 1877. Existe un voluminoso estudio sobre la historia de la Galería: BARAGALL, J.: 1975.

23. Existieron en España más casas del pueblo, casinos, ateneos, etc. que posiblemente sirvieron como locales de exhibición; sin embargo, hemos preferido citar sólo aquellos en los que hemos podido comprobar con toda seguridad que se llevó a cabo este tipo de actividad.
24. BAUDELAIRE, Ch.: 1976, p. 93.
25. Cf.: FANTORBA, B.: 1948, p. 35.
26. ANONIMO: "Nuestro saludo y nuestros propósitos", en Arte, nº 1, Madrid, IX-1932.
27. Cf. el manifiesto aparecido en La Tierra, Madrid, 29-IV-1931.
28. Cf.: ESPINOSA, A.: IX-1933, p. 4.
29. La Asociación de Pintores y Escultores participaba como jurado de los Concursos Nacionales y la Asociación de Amigos del Arte fue mimada por el Estado, (si bien no se trata de una - asociación de artistas propiamente dicha, pues sus organismos agrupaban a personalidades de la alta sociedad española).
30. La Sociedad de Artistas Ibéricos celebró las siguientes exposiciones: Madrid, V-VI-1925; San Sebastián, IX-1931; Copenhague, IX-1932; Berlín, XII-1932; París, II-1936.
31. Cf.: GARRUT, J.E.: 1974, p. 373.
32. Este dato está tomado de la ficha del escultor Loises Huerta;

pertenece a un censo elaborado con los asociados existentes a partir de 1934, lo que nos da una cifra real y no un simple número de orden.

33. Cf.: JARDÍ, E.: 1976, pp. 175-178.

34. Cf. la entrevista con el presidente del Círculo Artístico de Barcelona, Casas Abarca: X-1933. Cf. también: BOHIGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1945, p. 39.

34'. Aun podríamos enumerar algunas otras asociaciones, si no de artistas, sí "artísticas" que por estas fechas ya habían desaparecido: Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, 1846; Sección de Bellas Artes del Ateneo Catalán, 1860; Asociación para el fomento de las Exposiciones de Bellas Artes, 1866; Asociación para el fomento de las Artes Aplicadas a la Industria 1877; Asociación Artístico-arqueológica de Barcelona, 1877; - Centro de Acuarelistas, 1885, etc. Cf.: BOHIGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1945, pp. 25 y ss.

35. Cf. la citada obra de Jardí sobre el Cercle de Sant Lluc, que constituye uno de los pocos estudios rigurosos que existen sobre una asociación artística del primer tercio de siglo.

36. Cf.: JARDÍ, E.: 1976, p. 9.

37. Ibid. pp. 175-178.

38. El estudio más completo sobre Els 4 gats es también de Jardí:



Cf. 1972. Existe además una edición facsimil de los quince -  
números de la revista Quatre Gats que publicaron entre febre-  
ro de 1899 y mayo del mismo año: Barcelona, 1977, Lebrería Le-  
teradura.

39. En Els 4 Gats se celebraron las siguientes exposiciones: vera-  
no de 1897, colectiva inaugural; XI-1898, apuntes y bocetos -  
de Regoyos; XII-1898, Nonell; II-1899, Ramón Pichot; IV-V- -  
1899, X. Gosé; V-1899, Eveli Torrent; V-1899, Enric Mulder; -  
1899, Paghisa; X-1899, Casas; XII-1899, Mariano Benlliure; -  
II-1900, Picasso; III-1903, E. Casanovas, C. Grau, M. Ainaud.

40. RODEU, P.: 1899 (Quatre Gats, nº 1).

41. Cf.: PEREZ FERRERO, M.: 1975.

42. Para lo referente a los grupos artísticos catalanes, cf.: -  
GARRUT, J.MA.: 1974, 371-385.

43. En 1923, el Cercle segrega una sección de "Amics de l'Art Li-  
turgic".

44. Tomado del manuscrito del acta de esta 1ª Junta General.

45. En los años veinte solían alquilar el salón Nancy para medias  
temporadas.

46. Cf.: "Asociación de Pintores y Escultores. Estatutos reglamen-  
tados de 15 de abril de 1910. Reformados el 26 de diciembre de

1930. S/A, S/1, pp. 3-5.
47. El 27-VII-1929 la Asociación de Pintores y Escultores creaba un Montepío.
48. TURON DE LARA, M.: 1966, p. 67.
- 48'. Cf.: BONIGAS, O. y otros: "El noucentisme a Catalunya", en - Serra d'Or, Montserrat, VIII-1964.
49. "El calendari" incluía nombres de pintores y poetas como Clará, Monell, Smith, Canals, Picasso, Aragay, Torres García, - Torné Esquius, Gargallo, Mir, Nogués, Pijoan, R. Reventós, - Cambó, Corominas, Ors, Lleonart, Pujols, Carreras Artau, Rucabado, Eladi Boms, El Suñer, Sitjar, E. Reventós, Folch y Torres, López Picó, Carner, R. Masó, Bofill i Matas. El "Glossari" de d'Ors se publicaba, diariamente, desde 1906 en las páginas de La Veu de Catalunya.
50. D'Ors sería nombrado, en 1917, Director de Instrucción Pública. Cf.: DIAZ-PLAJA, G.: 1975, pp. 111 y ss.
51. Cf.: GARRUT, J.M.: 1975, p. 378.
52. Cf.: JARDI, E.: 1976, pp. 175 y ss.
53. GARRUT, J.M.: 1975, p. 378.
54. Cf. la lista de exposiciones incluida en el Catálogo conmemorativo de Dalmau. Barcelona, II-III-1969, Colegio de Arquitectos

de Cataluña y Baleares.

55. Cf.: GARRUT, J.M.: 1975, p. 381.
56. La primera exposición de "Els Evolucionistes" se celebró en III-1918, la tercera en V-1924 y la cuarta en V-1925; todas ellas en las Galerías Dalmau.
57. Cf.: GARRUT, J.M.: 1975, p. 380.
58. Ibid. p. 380.
59. ENCINA, J. de la: 28-II-1923.
60. Cf.: GARRUT, J.M.: 1975, p. 381.
61. "Els Especulatiu" no aparece citada en ninguna de las historias de arte catalán contemporáneo ni en las biografías particulares de los artistas citados por Garrut. Joan Marca, librero de la barcelonesa plaza de San Justo y gran experto en temas catalanes de esta época, nos aseguró rotundamente el carácter apócrifo del dato.
63. Citada sin referencia cronológica exacta en la lista de exposiciones del citado catálogo conmemorativo de Dalmau.
64. NADAL Y GAYA, G.: 1968.
65. Cf. facsímil del manifiesto en el catálogo conmemorativo de Dalmau, loc. cit.

66. NERTORRIGA : 1948, pp. 191, 196, 430, 446-470.
67. Fundada en 1910, con una fuerte protección estatal, fue una asociación destinada a la protección de las artes en general que nada tuvo que ver con una asociación de artistas.
68. Gómez de la Serna organiza la tertulia de Pombo en 1915. Por su local pasarían, a lo largo de su existencia, multitud de artistas y personajes relacionados con la producción artística. Entre ellos cabría citar a los que el propio Ramón consideraba entre los fundadores: S. Bartolozzi, L. Bagaria, M. Abril, Solana, G. de Maeztu, Néstor y Diego M<sup>a</sup> Rivera Barrentos. Aparte de éstos, pasaron por allí ocasionalmente: Picasso (estuvo en Madrid una noche del verano de 1917 para asistir a un banquete que se le ofreció en Pombo), Celso Lagar, - J. Tellaeche, Busiñol, García Maroto, Romero de Torres, Marie Laurencin, Victorio Macho, los Zubiaurre, Viladrich, Lipchitz, Barradas, D'Ors, Moreno Villa, los Delaunay, Morah Borges, - Guillermo de Torre, Juan de la Encina, etc. Cf.: GÓMEZ DE LA SERNA, R.: 1918.
69. A su primera exposición concurrió Sorolla en 1896. Cf.: PANTORRA, B. de: 1953, p. 116.
70. Cf.: LLANO GOROSTIZA, M.: Catálogo de la exposición 90 años - de pintura vasca (1885-1935), Madrid, XI-XII-1971, Museo Español de Arte Contemporáneo.

71. Citada por NERTODRIGA: 1948, p. 256. Al parecer, su existencia no sobrepasó la celebración de una exposición en el vera no de ese año. Su secretario fue Carlos Lezcano.
72. Cf.: GARCIA GUATAS, M.: 1976.
73. En ella expusieron Manolita Ballester, F. Carreño, J. Renau, J. Sabina, E. Cuñat, Jiménez Cotanda, Enric Climent, Rafael Estellés, V. Beltrán, A. Ballester, Pérez Contell, F. Badía, R. Roso, Salvador Vivó.
74. Cf.: BOZAL, V.: 1967, p. 137.
75. Cf.: GAYA NUÑO, J.A.: 1975, p. 174.
76. Cf.: VERTURI, L.: 1969, pp. 142-179.
77. POLI, F.: 1976, pp. 49 y 50.
78. AGORRO, T.O.: 1969, pp. 207 y 208.
79. DAUDELAIRE, Ch.: 1976, p. 96.
80. Cf.: GAYA NUÑO, J.A.: 1975, pp. 188 y ss.
81. Texto aparecido en El Laberinto, Madrid, 15-X-1844.
82. OPISSO : Arte y artistas catalanes, publicado en Barcelona - hacia 1900-1902. Ed. La Vanguardia. (Existe facsímil, cf.: - OPISSO : 1977).

83. D'ORS, E.: 1905.
84. DOMENECH, R.: 1910.
85. GARCIA MAROTO, G.: 1913.
86. JUNOY, J.M.: 1912.
87. ELIAS, F.: 1917.
88. ENCINA, J. de la: 1919.
89. Su publicación se extiende desde este 1916 (crónica de 1915) hasta 1926 (crónica de 1925).
90. Publicado en Madrid a partir de enero de 1835 y, después de una interrupción, a partir de 1847.
91. Publicada en París desde 1842.
92. Publicada en Madrid desde 1847.
93. Publicada en Madrid desde 1857.
95. Publicada en Madrid desde 1862.
96. Publicada en Madrid desde abril de 1836.
97. GAYA MUÑO, J.A.: 1975, p. 171.
98. Publicada en Madrid desde 1857.
99. Esta revista, lujosamente impresa, una de las más caras de Ca-

taluña, diez pesetas, publicó en el invierno de 1934 un número extraordinario dedicado a los A.D.L.A.N.

100. PEREZ MICHIE, D.: 1975, p.40.
101. POLI, F.: 1976, p. 40.
102. SAEZ PASTOR, C.: 1969, p. 15.
103. Abierto en mayo de 1842, el Museo de la Trinidad se fundiría con el Museo del Prado por R.O. D.D. de 25-XI-1870 y 27-III-1872. Cf.: GAYA NUÑO, J.A.: 1947, (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. T.LI).
104. Instituido por R.O. de 25-X-1895, que cambiaría la denominación original por la de "Museo de Arte Moderno" e inaugurado el 1-VIII-1898 en el Palacio de Bibliotecas y Museos.
105. Preámbulo de R. O. de 4-VIII-1894.
106. Sin embargo, y por razones de espacio, un R. D. de 21-VII-1899 tiene que limitar las obras de artistas vivos a un número de tres, así como sus dimensiones. Cf.: LOSADA ARANGUREN, J.M.: "Historia del museo" en la Guía Catálogo del Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1975, M.E.C.
107. En 1915, por iniciativa de la Junta Municipal de Museos de Barcelona, sus colecciones habrían de fundirse con las de la Diputación en un único "Museo de Bellas Artes Antiguas y Mo-

- dernas". Cf.: SANZ PASTOR, C:1969, p. 88.
108. Cf.: El Año Artístico 1916, Madrid, 1917, p. 132.
109. Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del 13-III-1934. Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, art. 52.
110. Cf.: TUÑÓN DE LARA, M.: 1971, p. 351 y 1966, p. 310. (Ambos datos proceden de fuente oficial).
111. Cf.: El Año Artístico 1920, Madrid, 1921, p. 36.
- 111'. Véase como ilustración el que cuando, en 1844, la Junta de Comercio de Barcelona se ve privada de medios económicos para realizar sus habituales exposiciones, un grupo de industriales acomete la empresa por su cuenta y monta una Exposición de la Industria Española, con su correspondiente Sección de Bellas Artes. Cf.: BONIGAS TARRAGO, F.: I-IV-VII-X- 1945, p. 25.
112. Cf.: Gaceta de Bellas Artes nº 310, Madrid, 15-IV-1927, p. 8.
113. BERTOBERRIGA: 1948.
114. Se refiere a la Exposición Nacional de 1906.
115. Ibid. pp. 266-267.
116. Ibid. p. 360. (El texto sitúa hechos de 1911).
117. Ibid. p. 361.



118. Se refiere a una exposición individual que realizó en 1922, en el Museo de Arte Moderno de Madrid.
119. Ibid. pp. 464-465.
- 119'. La primera formulación explícita no la encontramos hasta la aparición del libro de Ferran Callico: 1936, pp. 85-97.
120. SANCHEZ, A.: 1975, p. 26. (De una carta a Luis Lacasa, Moscú, IX-1958).
121. MORENO VILLA, J.: 15-III-1926, pp. 2 y 3.
122. FOLI, F.: 1976, pp. 40 y 41.
123. PANTORCA, B. de: 1953, pp. 121-122.
124. SANCHEZ CARGO, M.: 1962, pp. 147, 148, 157, 171 y ss.
125. MAUCLAIR tuvo durante los últimos años de la década de los veinte una sección propia en ABC. En España se traduce un libro suyo que tuvo mucha difusión: La farsa del arte viviente, Ed. Mundo Latino, S/A. (Posterior a 1928). Sus crónicas fueron reproducidas con bastante frecuencia durante la posguerra. En 1921, había publicado en Paris, junto a Louis de Vauxcelles el libro: L'oeuvre de Edo. Beltrán Masses.
126. La primera exposición de Bompou se había celebrado en las Dalmau en 1908.

127. La existencia de estos micromercados catalanes y, por tanto, la asimilación de determinados lenguajes que van más allá - del oficialismo centralista plantea ciertos problemas metodológicos a la hora de determinar su capacidad crítica.
  
128. En ella se concedía un premio especial de !30.000! pesetas - que fue concedido al escultor Clará. En el jurado se incluyó también a bastantes catalanes. Cf.: PANTORBA, B. de: 1948, p. 267.
  
129. Recogido en El Año Artístico 1922, "Memorandas de septiembre y diciembre. Las bases fueron publicadas en la Gaceta del 9-XI-1922.
  
130. Publicadas en la Gaceta del 8-V-1934.
  
131. Cf.: El Año Artístico 1916, Madrid, 1917, pp. 34-274.
  
132. En mayo se había hecho público un escrito de protesta por el primero de los acuerdos, con firmas de López Mezquita, Valle-Inclán, etc. Cf.: El Año Artístico 1917, Madrid, 1918, p. 181.
  
133. Cuando Berthold Hinz se plantea el estudio de la pintura nazi desde el punto de vista genérico (HINZ, B.: 1978, pp. 196 y - ss.), deja patente el gran número de acepciones con que en la actualidad se maneja dicho concepto. Acepciones que van desde la designación de las instancias categoriales máximas (pintura, escultura, arquitectura, etc.) hasta la tradicional res-

tricción del concepto al área ocupada por la pintura de escenas de costumbre. Sin embargo, la actual ciencia de la historia del arte ha puesto de manifiesto, paralelamente, la importancia que tienen estos cuadros categoriales, sólidamente jerarquizados, entre los que discurre la producción artística; sin ellos, es difícil entender incluso la codificación lingüística de ésta.

Pero no es el momento de formular un organigrama de categorías, especies, géneros y subgéneros. Por lo tanto vamos a utilizar provisionalmente el término género como una noción sumamente flexible que abarque desde las grandes codificaciones como pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, etc., hasta las más pequeñas como el "retrato oficial", el "desnudo", la medalla conmemorativa, etc. Es decir, desde procesos de categorización que parten de requisitorias funcionales, hasta los que dimanar de los simples aspectos temáticos, lingüísticos, o incluso relacionados con las dimensiones del soporte. Cualquier otro intento sistematizador hipertrofiaría ineludiblemente las intenciones de este capítulo introductorio.

133'. Cf. el capítulo "arte e industria" del libro de Uriol Bohigas, 1973, pp. 89-115.

134. ALVAREDA HERMANOS: VIII-IX-1933, p. 2.

135. Cf.: AC nº 19, Barcelona, 3<sup>er</sup> trim. 1933 (número dedicado a

la "Evolución del interior").

136. En nuestro país fue J. Renau uno de los primeros en abordar el tema, en su libro Función social del cartel, publicado - en Valencia, en 1937, por ed. Nueva Cultura.
137. Curiosamente, este tipo de producción reinstaura la fórmula del taller renacentista, como único procedimiento capaz (aun hoy) de soportar el ritmo productivo a que fuerza la dinámica de la cartelera cinematográfica. Hay "especialistas" en - caras, manos, fondos, paños, etc., amén de rotulistas, monta dores de lienzos y aprendices que preparan los grandes cubos de temple.
138. Cf.: GARRUT, J.M.: 1974, pp. 282 y ss.
139. Cf.: PANTORCA, B. de: 1946, pp. 34 y ss.

CAPITULO III

DATOS PARA UNA HISTORIA DE LA ACTIVIDAD ARTISTICA  
CRITICA EN ESPAÑA. 1909-1936

"La imagen, en efecto, lejos de constituir una suerte de duplicado de una realidad deada y percibida (es) una suerte de 'relevo', de lugar de enlaces; un lugar materialmente constituido y poseedor de sus propias leyes y, a la vez, un lugar imaginario cuyos elementos heterogéneos remiten a saberes múltiples, a menudo evocados por una simple alusión a uno sólo de sus elementos fragmentarios... ... La figura es la sugestión de relaciones virtuales y posibles entre elementos tomados del recuerdo al mismo tiempo que de la percepción inmediata y todos ellos más o menos parcialmente comunes a los espectadores y al autor de la selección... ... la trampa de las imágenes que se presentan como fijas a través de las edades es que nos piden acudir a excepciones, a saberse y a utopías que sólo concuerdan de una manera fragmentaria..." (1)

Pierre Francastel

Algo análogo a lo que Francastel presenta como operación fundamental del pensamiento figurativo es lo que, inevitablemente, suele producirse cuando intentamos recomponer una "imagen" de la historia. Ello es una limitación que sólo puede ayudarnos a superar la lucidez de nuestras actitudes frente a esa reconstrucción de los hechos y frente a la lectura del edificio que este simulacro puede producir.

Límites para el establecimiento de un corpus de la actividad artística crítica en la España del primer tercio de siglo.

Cuando bajo el epígrafe "Algunas propuestas metodológicas", analizábamos los presupuestos que debían regir la confección de un corpus sobre el tema que motiva nuestro trabajo, advertíamos ya las dificultades que se interponían para proceder a enfoques historiográficos de nueva planta. Lo provisional de la fugaz intuición con que hoy puede perfilarse una imagen de la estructura de la ideología artística dominante es, todavía, el principal obstáculo para una labor de tipo individual. Una noción de actividad artística, tal y como la hemos planteado, puede orientar los circuitos recorridos por nuestro análisis y ayudarnos a intentar componer un corpus de sucesos más o menos coherente. Sin embargo, ya lo advertíamos, no va a librarnos de incurrir en ciertas contradicciones que, hoy por hoy, nos parecen inevitables y que procuraremos ir señalando sobre la marcha.

La primera maniobra de demarcación que debemos verificar es la cronológica. Dos fechas están previstas como paréntesis temporal: 1909 y 1936. La segunda no necesita mayores precisiones que las que proporciona la casi mágica visión que sus guarismos tienen para cualquier historiador. Resulta inútil insistir en el profundo trauma que la Guerra Civil origina en el proceso histórico español, a todos sus niveles, y en que este trauma ataca con más violencia a la producción artística que a cualquier otra manifestación de la cultura dado el papel que en ella juega la componente mercantil. Socavada la infraestructura de la producción artística y desbordados en su totalidad los planteamientos ideológicos a los que ésta hubiese podido ser-

vir de base, a partir de 1936 y hasta el final de la guerra, nos encontramos con un conjunto de fenómenos de cultura visual con una independencia suficiente como para constituir un capítulo aislado de nuestra historia cultural. Carteles, ilustraciones de prensa, murales, álbumes de dibujos, manifiestos, textos, exhibiciones de todo tipo, etc., producidos durante el conflicto bélico, son un conjunto de objetos, sucesos y, más aun, de géneros visuales que requieren para su estudio incluso una metodología propia, tanto para su fase de producción como para su proceso de consumo.

Tras el paréntesis bélico, los procesos anteriores quedarán definitivamente interrumpidos y esta interrupción no se verá paliada en absoluto por el hecho de que algunos artistas, críticos, marchantes etc. de uno u otro signo (de múltiples signos para ser más exactos) continuaran su actividad en España después de terminada la guerra. La producción artística de la etapa franquista, en cualquiera de sus complejas fases, es un fenómeno que nadie duda en separar cuidadosamente de todo lo anterior. Insistimos, aunque Solana obtuviese su Medalla de Honor en la Nacional de 1945 y E. Hermoso en la de 1948, aunque Angel Ferrant, Eduardo Westerdahl y Cossío hubiesen colaborado ese mismo año en la "Escuela de Altamira", a pesar de volver a encontrarnos a Eugenio D'Ors, a José Francés... a tantos otros. Y es que estos "tantos otros" una vez contabilizados, serían un alto porcentaje de los hombres que habían desarrollado su actividad en la España anterior a la Guerra Civil, pues el nuevo proyecto de ideología artística comienza con algo brutal pero muy simple, por una purga de elementos políticamente comprometidos. Lo que puede dar coherencia, como objetivo historiográfico, a la producción artística del franquismo es una imagen de su cultura artística global sobre la que se reali-



ce una sistematización que nos lleve a obtener las relaciones entre esa producción y su contexto histórico, dentro del que la voluntad artística del poder franquista es sólo una parte, con una capacidad de eficacia que todavía no ha sido convincentemente estimada. Son estas relaciones y no las personas (ni tal vez los objetos) lo que caracteriza los primeros momentos de la nueva fase. A este respecto, es interesante tener en cuenta <sup>que</sup> un estudio como el que Bertold Hinz realiza sobre la pintura nazi (2) revela que cuando el Estado pone en marcha las "Exposiciones de Arte Alemán" de Munich de 1937, 1938 y 1939, aparecen en ellas un 25% de los artistas que hacía casi una década habían participado en la exposición de 1930 (organizada por asociaciones meramente profesionales como la Unión de Artistas de las Artes Figurativas de Munich o la Asociación de Artistas de Munich), cifra relativamente alta si se tiene en cuenta la renovación "natural" que una década puede producir en el activo de los artistas. Algo así ocurre con el caso español donde, si repasamos los catálogos de Exposiciones Nacionales y Salones de Otoño a ambos lados del paréntesis bélico (casi de mayor fuerza "abrasiva" que los diez años muniqueses), encontramos repetidos muchos de los nombres. Por ejemplo: De los 343 artistas participantes en la Exposición Nacional de 1941, más de un 45% habían participado en la de 1936 (que no llegó a inaugurarse), sin tener en cuenta que muchos de los que forman el resto habían participado en otras Nacionales o en Salones de Otoño. Este porcentaje de continuidad es muy alto, sobre todo si tenemos en cuenta que de los participantes en la Nacional de 1936 no llegan a un 37% los artistas que habían participado en la de 1932; lo que quiere decir que, en condiciones "normales", cuatro años suponen ya de por sí una renovación natural importante. Por otra parte, la Exposición Nacional de 1941 sólo arroja como contenidos diferenciadores una cier-ta

y lógica abundancia (más cautelosa que programada) de temas religiosos, retratos oficiales y algunos, muy pocos, temas bélicos. Por tanto, no basta aducir que el trauma se ha producido, lo importante es determinar su virtualidad histórica pues, a primera vista, parece que se produce exclusivamente en el seno de la actividad crítica y que es el vacío que esta deja en la cultura artística global el que se llena con ese, de momento tan difícil de definir, "arte del franquismo" (3). Pero este es un tema que ya no nos compete.

Si bien no tenemos ningún escrúpulo en fijar ese 1936 como una de las fronteras, el otro extremo nos plantea ya serios problemas metodológicos. Encontrar un punto de partida cronológico para ese proceso que se clausura con la Guerra Civil, encerrando con él un corpus de actividad artística crítica medianamente coherente, es poco más que una pirueta arriesgada.

Si desde 1936 recorremos la historia hacia atrás, 1931 y el advenimiento de la República, nos brinda un primer escalón con suficiente entidad contextual como para suponer de antemano una fase de la actividad crítica cuyas particularidades específicas se evidencian luego al recorrer su desarrollo histórico. Siguiendo este recorrido cronológico inverso, 1925, con la Exposición de Artistas Ibéricos como toma de conciencia simbólica por parte de los artistas y del público, de que los nuevos planteamientos artísticos son ya una realidad, acota otro periodo cuyo marco general es la Dictadura y dentro del que quedan contenidos, en un eje de simetría bastante aceptable, años tan significativos como 1927 o 1928. 1918 o 1917 abrirían otra secuencia bastante significativa pues coinciden con el fruto de la actividad de los emigrados europeos de la Gran Guerra (Picabia, Gleizes, Marie Laurencin, Max Goth, Cravan, Charchoune etc.) la aparición de revistas

como "Troços" de Junoy, "Un Enemic del Poble" de Salvat Papasseit, la "Gran Exposición de Arte Francés" de Barcelona, la primera exposición individual de Miró, la primera exposición "vibracionista" de Barradas, la fundación de los numerosos grupos catalanes a que nos hemos referido etc. Por otra parte, en Madrid ha comenzado el Ultraísmo que pronto iniciará sus contactos y coaliciones artísticas.

Sin embargo, es desde 1918 hacia atrás, incluso en los años inmediatamente anteriores, donde surge la complicación. Primero, por la enorme complejidad del contexto económico, político y social, después, por lo transitorio y heterogéneo de la producción artística global. En Cataluña, por un lado, estamos a tiro de piedra del Modernismo (si es que no estamos en él) (4) y habría que plantearse también la vigencia de ese siempre difuso "Noucentisme" artístico (5). Además, entre 1911 y 1918 no se celebran en Barcelona las exposiciones municipales de primavera, hecho que complica bastante el establecimiento de límites entre lo dominante y lo crítico. En Madrid, aparte de algunas incidencias aisladas como el que Vázquez Díaz obtenga Medalla de Tercera Clase en la Nacional de 1915 o que Ramón intente introducir obras cubistas, es la época en que se están empezando a consagrar oficialmente (obteniendo medallas de Primera Clase) nombres como López Mezquita (1910), Carlos Vázquez (1910) Clará (1910), Rusiñol (1912), Capuz (1912), Rodríguez Acosta (1912) Ramón Zaragoza (1915), J. Mir (1917), E. Hermoso (1917), V. Zubiaurre (1917) etc., algunos de los cuales dominarán ampliamente, años después, el panorama artístico madrileño. Es la época en que Romero de Torres obtiene un enorme triunfo popular y suscita fuertes controversias porque en la Nacional de 1912 no se le ha dado ninguna recompensa o en que Blay, Muñoz Degraín e Ignacio Pinazo obtienen el máximo galar-

dón oficial: la Medalla de Honor (1908, 1910 y 1912 respectivamente), adquiriendo parte de ese "aura" que ya ostentaban incontestablemente Sorolla, Anglada o Zuloaga. Paralelamente, en el País Vasco, Asturias o Galicia, son estos, precisamente, los años de consolidación de los lenguajes regionales y de sus diferentes significaciones ideológicas.

Evidentemente, todos estos fenómenos, en el marco de los cuales debería procederse a identificar una problemática crítica alternativa, hunden sus raíces en el mismísimo siglo XIX; pensemos que un artista como Regoyos muere en 1913. Ello nos fuerza a considerar que esa posible actividad artística crítica del panorama anterior a 1917, inserta en una entidad cultural con numerosos rasgos que engarzan mucho mejor con épocas anteriores, constituye un área bastante desconectada de la que conforma el núcleo central de nuestro espacio cronológico. Y ello, a pesar de que con anterioridad a 1917 tengamos fechas de carácter aparentemente significativo de cara a los procesos posteriores: 1915 con la exposición de "Pintores Íntegros" (7) organizada por Ramón Gómez de la Serna en Madrid, los primeros manifiestos de Torres García o la Exposición de Arte Moderno de Sabadell; 1913 con la llegada de Barradas a Barcelona después de haber vivido personalmente las experiencias del Futurismo italiano; 1912 con la exposición de pintores cubistas en las galerías Dalmau; 1910 con la "Proclama futurista a los españoles"... hechos que, sin embargo, son incidencias aisladas que no remiten a ninguna situación representativa o que enlazan directamente con los contextos extranjeros.

Por otra parte, intentar aplicar mecánicamente maniobras de demarcación fronteriza que con más o menos precisión se manejan pa-

ra el arte europeo, más exactamente, para el fenómeno francés (del tipo de las que desembocan en signos visibles como Courbet, los impresionistas, Van Gogh, el Divisionismo, el Fauvismo...) carecería de sentido, pues se generaría una especie de juego ilusionista del que habría de surgir la consabida tentación de desembocar en Goya, al no encontrar en nuestra historia artística puntos de inflexión adecuados donde aplicar este tipo de mecanismos. Igualmente, apelar al "Impresionismo español", al Picasso barcelonés, a Nonell o a toda la bohemia colindante, al divisionismo de Regoyos o a cualquier otro fenómeno similar, sería también una operación confusa pues, como tales fenómenos artísticos, se mueven en unos marcos muy específicos que difícilmente nos permitirían enlazar con ese 1917 que, claramente, tabica ya la antesala de una situación artística muy distinta.

Sin embargo, para no producir un corte excesivamente rígido que deseche datos importantes, nos vemos obligados a penetrar en estas demarcaciones que no son las nuestras y, por tanto, irremisiblemente condenados a fijar un punto de partida protocolario, a partir del que rastrearemos, discriminatoriamente, sólo aquellos aspectos que de alguna manera conectan con esa etapa que se inicia a partir de 1918.

La fecha protocolaria bien podría ser 1909, momento en que se publica en nuestro país el Manifiesto Futurista de Marinetti(8), sin que tengamos que dar a este hecho más significación que la que supone la histriónica entrada en España de un manifiesto programático, autodefinido como vanguardista, con una clara voluntad crítico-alternativa, pero que no se dirige a ningún sitio.

Con la publicación de este texto, hecho que se produce por la exclusiva intervención de Gómez de la Serna, <sup>en</sup> nuestro país se va a dar por primera y única vez una rigurosa coincidencia cronológica con Francia e Italia, donde el texto se ha publicado, respectivamente, en febrero y en marzo de ese mismo año (9).

Estamos hablando de hechos desconectados y se nos podría objetar que, en general, los sucesos de la actividad crítica, como nosotros mismos los hemos perfilado, siempre constituyen un territorio isleño de audiencia minoritaria. Sin embargo, tendremos ocasión de ver como, a partir de 1918, la actividad crítica española teje sus estrategias tomando como campo de operaciones las sucesivas versiones de la ideología dominante (10) tal y como le ocurre al manifiesto de Marinetti en el París o en el Milán de 1909, para donde el texto está concebido. Al aparecer en "Prometeo" el texto se disuelve en unas condiciones culturales con las que difícilmente puede entablar diálogo. Veamos algunos datos que ilustran estas condiciones:

De 1900 a 1910, la estructura económica española apenas ha variado su evidente naturaleza agrícola, de hecho, la población activa, que en el año cero del siglo se reparte entre un 68% agraria, un 16% industrial y un 16% servicios, analizada en 1910 vuelve a arrojar porcentajes muy similares: 65%, 17% y 18% respectivamente (11). Durante 1909, la campaña de Africa habría de costar a esta población 2.235 vidas. Cuando el 10 de julio de ese mismo año el gobierno Maura llamó a filas a los reservistas para reforzar las tropas que repelían el ataque de los rifeños iba a estallar una ola de indignación en todo el país que alcanzaría incluso a ciertos sectores liberales de la burguesía. Un comité de huelga constituido por representantes

del Partido Socialista , de los grupos anarquistas y de las Sociedades de Resistencia fijó una huelga general previos contactos con Madrid, Valencia, Bilbao, etc. ... La huelga general estalla. Barcelona entera se encuentra en manos populares y, con ella, otras 65 localidades catalanas: es la Semana Trágica. En el resto de España los levantamientos son rápidamente aplastados. El 30 de julio la artillería gubernamental volaba la Casa del Pueblo de Barcelona y, el 28 de agosto comenzaban los fusilamientos. Entre ellos el de Francisco Ferrer levantaría manifestaciones de repulsa en todo el mundo. El 21 de octubre caía el gobierno de Maura .

Ese mismo año, mientras Unamuno y Ortega se enfrentaban en su famosa polémica sobre Europa a través del "ABC" y del "Imparcial", Valle Inclán publicaba Gerifaltes de antaño, Baroja La ciudad de la niebla, Gabriel Miró Amores de Antón Hernando, Azorín España, Concha Espina La niña Luzmela, Felipe Trigo En la carrera y la de los ojos color de uva, Joan Alcover Cap al Tard , Manuel Machado El mal poema, Gómez de la Serna Mis siete palabras , Rubén Darío El viaje a Nicaragua, Emilio Carrère El caballero de la muerte, Juan Ramón Jiménez su Intermedios y posiblemente trabaja ya en Platero. Antonio Machado está en el Instituto de Soria y Benavente estrena Escuela de Princesitas . 1909 será el año en que Sorolla se consagre en Estados Unidos con su gran exposición en la Hispanic Society, otro tanto ocurrirá con Zuloaga. Por esa misma época Casas regala al Museo de Arte Moderno de Barcelona doscientos retratos al carbón, Jose María Sert acaba de terminar la decoración de la Sala de los Pasos Perdidos del Palacio de Justicia de Barcelona y Torres García los tres lienzos para la iglesia de San Agustín. Viladrich celebra su primera exposición en Madrid, Nonell expone en las galerías Dal-

mau (junto a Colom). En Barcelona está a punto de fundarse "Les Arts i les Artistes". Ha muerto Querol, Evaristo Valle ha llegado a Madrid después de su larga estancia en París, Solana se marcha a Santander. En 1909 no ha habido Exposición Nacional de Bellas Artes. En la del año anterior la Medalla de honor se ha concedido, en una segunda vuelta de votaciones a Miguel Blay; en la primera ha habido votos para Meifrén, Rusiñol e incluso Solana. Las Primeras Medallas de pintura han sido para Chicharro, Rodríguez Acosta, Romero de Torres y Rusiñol (entre las de Tercera Clase las hay para Regoyos y para una primeriza María Blanchard). La Primera de Grabado para Ricardo Baroja, las de escultura para Gonzalez Pola y Luciano Oslé, la de arquitectura para Flórez Urdapilleta. En la Nacional del año siguiente (1910), la Medalla de Honor sería para Muñoz Degraín y las primeras para López Mezquita, Carlos Vázquez, Marceliano Santamaría, Manuel Ramírez, José Clará, Manuel Castaños y Teodoro Anasagasti (hay un esgrito público protestando por el fallo del jurado de pintura, que se envía también al Ministerio de Instrucción Pública y que firman, entre otros, Baroja, Azorín, Martínez Sierra y Julio Antonio). Entre los expositores aparecen dos nombres muy significativos: Gabriel García Maroto y Angel Ferrant (Segunda Medalla de escultura). En 1909 tampoco se ha celebrado la exposición municipal de Barcelona. La última había sido la "Vª Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas" de 1907; en ella, el premio máximo para pintura española recayó en Zuloaga y las Primeras medallas en Sototomayor, Chicharro, Rodríguez Acosta, Casas, Rusiñol, Masricra Manovens, Mir, Manuel Feliú, Galwey, Feliú Elias, A. Riquer y Mauricio Vilomara. En escultura, la Medalla de Honor fue para José Llimona y las de Primera Clase para Miguel Oslé, Luciano Oslé y José Mont-



serrat. En 1909 las páginas de "Papitu" dan paso a los dibujos de Junoy, Pidelaserra, Labarta (Lata), Aragay (Jacob), Humbert, Feliú Elías (Apa), Nonell, Gris, Andréu, Nogués, etc. Domenech y Montaner está reformando el castillo de Santa Florentina (hace dos años que se empezó el Palau de la Música), Gaudí está haciendo las Escuelas de la Sagrada Familia, mientras, siguen en construcción la Casa Milá, el Parque Güell y, por supuesto, la Sagrada Familia. En Madrid se está construyendo el Palacio de Correos y Telégrafos y están a punto de comenzarse las obras del Colegio de Institutrices.

Hacia ya dos años que funcionaba la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas; al año siguiente se crearía el Centro de Estudios Históricos. En 1909 casi el 60% de la población española es analfabeta (12).

El Manifiesto Futurista toma tierra en este tejido situacional como una simple curiosidad exótica, y algo así les ocurre a la Proclama Futurista de Gómez de la Serna de 1910, a los cubistas de Dalmau de 1912 (aunque este hecho forma parte de una estrategia más a largo plazo) o a los "Integros" de 1915. Para 1909 tenemos vestigios de lo que podría considerarse una actitud alternativa que se dirige, más o menos consecuentemente, al entorno; por ejemplo, la revista "Arte Joven", que inicia su segunda época en Barcelona, en septiembre de 1909. Aunque nadie quede ya del primitivo equipo de redacción de la madrileña "Arte Joven" de 1901 (Pío y Ricardo Baroja, Francisco de A. Soler, Azorín, Alberto Lozano, Bargiela, R. de Godoy, Bernardo de Candamo y Pablo Ruiz Picasso), el nº 1 de 1909 suscribe, nuevamente, el manifiesto que prologaba el de 1901, se ilustra con los

dibujos del Picasso de principios de siglo (en estos momentos Picasso está en pleno cubismo sintético) e incluye un soneto de un tal Demófilo de Buen en el que todavía se habla de cisnes de cuello elegante, de lagos azules y de visiones medievales. Aun así, este "Arte Joven" impregnado de modernismo trasnochado y de vitalismo anarquizante que poco tiene que ver, al menos formalmente, con el Futurismo ("el arte joven es el procedimiento de rebeldía consciente, noble y expresa, para realizar el fin científico de la felicidad humana. Y sea blanco o negro, rojo o azul, si es joven ¡bendito sea! (13) ), aun así, se presenta como una alternativa a las dominantes de la ideología en sus distintas transfiguraciones burocráticas.

Aun más complejo que el problema de los límites cronológicos, es el que nos plantea la elección de los fenómenos susceptibles de ser incluidos en este corpus de la actividad artística crítica del primer tercio de siglo.

Una simple ojeada superficial sobre las tres fases cronológicas que hemos delimitado (1918-1924, 1925-1930, 1931-1936) y sobre las posibilidades de subdivisión interna que en cada una de ellas se vislumbran, nos induce a pensar en una enorme diversidad de concreciones de la dialéctica actividad crítica/actividad acrítica, es decir, en un amplio espectro a través del que la actividad artística puede formular sus alternativas según las características que, en cada momento, presenta la ideología dominante. Aquí entraría también en juego un factor siempre presente en el tratamiento del problema de las vanguardias: la obsolescencia. La imagen de que las distintas alternativas críticas sufren un desgaste de sus expectativas proféticas que las debilita y conduce a su liquidación o a su incorporación como piezas desvitalizadas al panteón de lo

dominante , es casi un tópico, pero tiene sobrados fundamentos para ser proyectado sobre la historia , siempre que se haga a través de un análisis de circunstancias concretas y no se limite a ser una versión enmascarada del idealismo del eterno retorno. Según esto, que páginas atrás identificábamos con la "dinámica de momentos" cabría optar por la incorporación exclusiva de los impulsos iniciales de las distintas alternativas ; algo así como lo que se hace con el arte europeo cuando se deja de hablar de cubismo al superar las fechas de la Gran Guerra, aun cuando los años 20 y 30 estén plagados de derivaciones mixtificadas de este lenguaje.

Sin embargo, el análisis de esas circunstancias concretas en que se mueve el fenómeno de la obsolescencia en el caso español, ofrece, como tendremos ocasión de ver, resultados reveladores que nos fuerzan a actuar con cierta cautela a la hora de escoger esos "momentos significativos". La poca capacidad de asimilación de nuestra ideología dominante mantiene en vida artificial muchas alternativas críticas que en otro contexto se hubiesen desmoronado como tales en lapsos temporales relativamente pequeños; por mucho que nuestros vanguardistas se empeñen a veces en dar la imagen de que están atacados por un Fénix incesante. pues luego, en su práctica , se dedican a relizar auténticas chapuzas con todo aquel material que pueda mantener la más mínima eficacia.

A los inconvenientes que proporciona esta constante necesidad de identificación referencial debemos añadir el que surge , al hilo de la misma cuestión, de la diversidad cultural que se establece entre las distintas nacionalidades y regiones del Estado español.

La entidad que tiene la producción artística catalana como conjunto global a lo largo de estas tres fases, difícilmente puede homologarse con la que presenta Madrid, el País Vasco o Galicia. Por tanto, tampoco pueden ser homólogos los criterios con que puede determinarse la selección de los fenómenos críticos en unos y otros contextos.

Ya en 1901, cuando Picasso y Francesc d'A. Soler habían iniciado la publicación en Madrid de la citada "Arte Joven" con el propósito de implantar en la capital de España algunos aspectos del ideario modernista(14), la empresa había acabado por fracasar y, de esta suerte, se venían a confirmar las palabras que Miguel Utrillo había escrito en "Lux", en octubre de 1898: "Hemos dudado un momento si debíamos publicar "Lux" en Madrid o en Barcelona, siendo esta última ciudad la verdadera capital artística en el sentido moderno y universal de la palabra. Por esto reaparecemos en la capital de Cataluña(15), que consideramos artísticamente como la verdadera capital de España, ya que un cuerpo medio consumido represéntalo mejor, así sea en un individuo como en una nación". Lo que en Barcelona había encontrado un campo más o menos abonado, carecía en Madrid de las más mínimas condiciones de supervivencia.

Estas diferencias de contexto a veces son insalvables. Lo que en Cataluña representan un Rafael Benet, un Nogués, un Mompou, un Mercadé (a quién presenta en su primera exposición de 1916, en las Laietanas, el Director General de los Museos de Arte de la ciudad J. Folch y Torres) y después un Bosch Roger y un Grau Sala, como exponentes de un lenguaje pictórico asimilado por determina-

Los sectores de la burguesía, hubiese sido considerado en Madrid p a a mismas fechas como una auténtica osadía artística. Lo mismo ocurría ante la hipótesis de ver proyectados determinados factores lingüísticos de la pintura vasca sobre el paisaje habitual de las Exposiciones Nacionales. Cuando alguna vez las esferas oficiales de la capital aceptan este tipo de producción artística, lo hacen en virtud de que lo consideran como un fenómeno exótico redimido bajo el manto del regionalismo costumbrista. Iturrino, que en 1910 realiza con notable éxito su primera exposición en Bilbao (Artistas Vascos) y en Barcelona (Llaetanes), no expone en Madrid hasta y a costa de causar un enorme revuelo Regoyos, que se ha en el País Vasco en 1910 (Casa Delclaux) y ha tenido un gran en su exposición barcelonesa de Dalmau (1911-1913); no regresa a Madrid hasta 1923 (exposición antológica en el Arte Moderno); había muerto en 1913. Suhyer, que es aclamado en Barcelona en 1911 (Palacio Catalá) no realiza su primera individual en Madrid hasta 1924.

Por ello, para encontrar su situación entre los dos parámetros de la actividad artística, los objetos, actitudes, escritos y demás concreciones en que se materializan los fenómenos artísticos españoles no pueden ser enfocados como productos de una circunstancia histórica única. En cada momento y en cada lugar las reglas de la oposición alternativa son distintas.

Otro de los problemas metodológicos que se nos puede plantear en este punto es la inclusión en nuestro campo de acción de los artistas españoles que, nítidamente encuadrados en el carácter que estamos rastreando, trabajan fuera de nuestro país. No se trata de una simple

decisión en torno a nombres tan significativos como Picasso, Gris, Gonzalez o el Dalí de París , sinó la coyuntura que nos plantean la otra gran legión de artistas que se marchan al extranjero e insertan allí su producción, y que constituyen , al menos en alguna parte de su biografía, la casi totalidad de los que tendremos que tener en cuenta por su actividad desarrollada en España. Sin embargo , en esto nuestros objetivos son muy claros y nuestra labor de recorte no va a encontrar vacilaciones: Para este trabajo nos interesa , exclusivamente, la actividad artística que cobra forma en el seno de la realidad española. Nos atañen el Dalí, el Bores, el Vifies, el Cossío o el Vázquez Díaz que trabajan en España o aquellos productos suyos que, procedentes de otro contexto, se incorporan de una manera clara a nuestro escenario. Todo lo que quede fuera de esta demarcación nos atañe solamente por la influencia indirecta que haya podido tener en nuestra cultura artística . Por razones análogas , en nuestro campo entran, por derecho propio, todos aquellos artistas, objetos, textos y actitudes provenientes de contextos extranjeros que entren en contacto virtual con la sociedad española de estos años y que puedan aportar elementos a la configuración de nuestra cultura artística crítica.

Después de estas precisiones queda claro que los contornos de nuestro corpus son, por necesidad, bastante fluctuantes y que intentaremos irlos perfilando a través de sucesivas operaciones de enfoque. Esta delimitación del corpus, primera operación necesaria para cualquier investigación , sólo tendrá el rigor que pueda inducirse una vez finalizado nuestro trabajo. En el intento de recomposición una cronología histórica de la actividad artística crítica que vamos a intentar a continuación nos enfrentamos

con un campo vastísimo en el que necesariamente tendremos que mezclar datos muy significativos con otros de identidad más difusa.

1909-1917

1909.- Partíamos de la publicación del Manifiesto Futurista en "Prometeo". Ese mismo año, en marzo, Gabriel Alomar había dado la noticia de la aparición de este manifiesto en París (16), diecisiete días después de su publicación en "Le Figaro". La rapidez con que actuó Alomar para dar cuenta del hecho, estaba en relación con su interés por deshacer una equivocación que, sin embargo, todavía hoy parece repetirse: Gabriel Alomar había publicado un opúsculo titulado "El Futurisme (18) que recogía una conferencia dictada en el Ateneo de Barcelona el 18-VI-1904. Efectivamente, entre el Futurisme de Alomar y el de Marinetti sólo existía la similitud del término (19) aunque, en 1922, Santiago Valentí Camps opinaba que Marinetti había podido ver esta palabra en un artículo que el "Mercure de France" dedicó al texto de Alomar (20).

La revista "Prometeo" había aparecido en noviembre de 1908, fundada por Javier Gómez de la Serna y dirigida por su hijo: Ramón. Acerca de la significación que la revista tuvo para sus contemporáneos, nos vemos obligados a escoger este sugerente texto de Canisinos Assens, como ya lo hizo Gloria Videla en su estudio sobre el Ultraísmo: "Las nuevas modalidades literarias nos han llegado por la intercesión de Prometeo, la memorable revista que en 1910 recogió la herencia de Helios y Renacimiento, y pobló con multitud de intenciones y gestos la soledad de nuestras letras. En Prometeo se publicaron traducciones de los poetas ultrasimbólicos y fantasistas: de Saint Pol Roux, de Klingsor, de Paul Fort... Con la máscara de Tristán, Gómez de la Serna glosó apasionadamente los manifiestos futuristas que Marinetti lanzaba desde su encharcada Venecia. Y el mismo Marinetti, instigado por Tristán, envió a Prometeo su encí-



clica futurista a los españoles, habitantes de ciudades muertas, de infecundas lagunas de polvo. No obstante su devoción a los últimos maestros del siglo XIX, manifiesta en traducciones de Wilde, de Remy de Gourmont y de Rachilde, Prometeo fue entre nosotros un manifiesto de arte nuevo, que ensanchó el horizonte de los espejos, de los últimos cenáculos novecentistas... Con su amalgama de antiguo y de moderno, Prometeo refleja la proteica fisonomía de su animador. Así vemos a éste despojarse de los influjos finiseculares, del pesimismo novecentista, de la facundia demagógica de sus primeros libros, para adoptar sucesivamente modos más libres y ligeros, imitados del danzante torbellino atómico." (21)

Esta irrupción del Futurismo en España, fruto de una amistad personal entre Ramón y Marinetti, todavía era enarbolada por éste cuando, en 1929, escribe en "Il futurismo in Spagna, a Londra, Parigi, Berlino, Mosca" : "Viene diffuso in Spagna il Proclama futurista agli Spagnuoli (publicato dal "Prometeo" e tradotto da Gómez de la Serna) lanciato contro i tipici passatismi spagnuoli" (22). También en 1928, durante su estancia en España, cuando Dalmau, el "Atencillo de Hospitalet" y "La Gaceta Literaria" le organicen una exposición homenaje, Marinetti volverá a recordar la figura de Ramón en la conferencia inaugural (23).

Al lado del manifiesto, que fue una simple traducción de Ramón del texto que había aparecido en "Le Figaro", "Prometeo" publicaba, en el mismo número, un artículo anónimo (24) (un artículo de la mano indudable de Ramón al que nunca suele hacerse referencia) en el que ya se dejan ver algunos de los rasgos de lo que será la famosa proclama de Tristán del año diez. En él se dice, entre otras cosas:

"En vuestras cosas más rebeldes, más involucrables, hay un principio de corrupción, y ellas sin querer os harán claudicar y os adulterarán. Sed el movimiento continuo. No os asenteis porque lo adiposo, lo craso, lo venal irá tomando incremento y os ganará... ... Conviéndonos con lo contradictorio, con lo absurdo, pero viajemos de aquí acullá, no seamos estacionarios porque entonces nos haremos sordidos y cabos de vara...".

Junto a este primer intento de trasplante "ramonizado" del Futurismo, 1909 nos depara, como acabamos de decir, la aparición de la segunda época de "Arte joven". A pesar de esas fuertes diferencias estructurales entre los planteamientos que sustentan el Futurismo y la ideología que rige "Arte joven", nos parece interesante recoger ciertas concomitancias fraseológicas en la iconoclasia que impregna la sección "Block-Notas" y en el "nuestro programa" que se incluye en la última página de este primer número (25), que, a pesar de reivindicar a los "jóvenes" Virgilio, Homero, Dante, Goethe, Velázquez, Ribera, el Greco, Mozart, Beethoven, Wagner... termina con estas palabras: "A vosotros, jóvenes entusiastas, va dedicado este periódico, para vosotros ha sido creado y de vosotros espera nutrirse. Venimos a la lucha con mucho entusiasmo, con muchas energías, con un tesón que no podrán perdonar nunca los viejos. Venid y no olvidéis que luchar es vencer . El consejo de Redacción. "

1910.- La incursión futurista en España se va a completar este año con la publicación, en el número 20 de "Prometeo" (junio de 1910), de sendas "Proclamas futuristas a los españoles" de Ramón Gómez de la Serna y de Marinetti (26).

La proclama de Ramón, cuyas primeras líneas volverían a ser reproducidas en una página especial que "La Gaceta Literaria" dedicó a Marinetti el 15-II-1928, para conmemorar su estancia en Madrid (días antes de su viaje a Barcelona), es uno de los productos típicos del autor en el que mezcla los elementos de su propia fauna imaginativa con pequeñas teselas extraídas directamente de los primeros escritos marinettianos. Así, este texto, que está escrito como una serie ininterrumpida de exclamaciones, mezcla un "¡Modernismo!" y un "¡Festejo con música wagneriana!" con un "¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuidad de los idilios y de los matrimonios!" y un "¡Pedrada en el ojo de la Luna!" sacados del Uccidiamo il Chiaro di Luna que Marinetti venía publicando en varios lugares desde abril de 1909 (2) mezcla una "¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobrequeces y todas las seriedades!" con un primer paseo por la guardarropía de los volts, aviadores, chauffeurs, marconigramas, aeródromos, reflectores, pararrayos, culbras eléctricas, etc. que luego, a partir de 1918, los ultraístas volverán a hacer suyas.

En cuanto a la proclama de Marinetti (28), está resuelta en su mayor parte como un manifiesto cargado de imprecaciones contra los lugares comunes de la imagen de España: curas, frailes, catedrales, ardor sexual, etc., y de sus típicas invectivas antitradicionalistas, pero, además, hay claras exhortaciones económicas y políticas:

"El engrandecimiento de la España contemporánea no podrá llevarse a cabo sin la creación de una riqueza agrícola y de una riqueza industrial.

¡Españoles! Llegareis infaliblemente a este resultado por la autonomía municipal y regional, hoy indispensable, y por la instrucción popular, a la cual debe consagrar el gobierno los cuarenta y dos millones de pesetas anuales destinados a culto y clero.

Es preciso, para esto, extirpar de un modo definitivo y totalmente el clericalismo y destruir su corolario, su colaborador y su defensor, el carlismo.

La monarquía, hábilmente orientada por Canalejas, está en vías de realizar esta hermosa operación quirúrgica.

Si la monarquía no consigue llevarla a su fin, si hay por parte del primer ministro o de los compañeros de gabinete desfallecimiento o desidia, sonará la hora de la reinstauración de la república, con Lerroux o con Iglesias, que abrirá una brecha profunda y quizás definitiva en la carne emponzoñada del país."

Con estos cuatro chispazos terminaba, sin más, esta primera irrupción pibata del Futurismo en España, a consecuencia de la cual, según cuenta el propio Ramón, llegarían a pedirle ocho años de prisión (29). De momento, ninguna implicación en el área de las artes plásticas, como nos lo revelaría una pequeña radiografía del entorno compuesta con los nombres españoles que pueden representar los puntos más avanzados del contexto artístico: Regoyos, ya con 53 años, obtiene su primer triunfo inequívoco en Bilbao, en su exposición de la galería Delclaux; algo así le ha pasado a Nonell, que en este 1910 (un año antes de su muerte) obtiene su primer éxito en Faianç Catalá; Iturrino se ha limitado hasta ahora a exponer en París (salvo los envíos a las expo-

siciones de Arte Moderno de Bilbao) y no lo hará en España hasta 1915 (Asociación de Artistas Vascos); Sunyer está todavía en París, volverá a la península a finales de año, a Sitges; Manolo Hugué se ha instalado ya en Ceret; Vazquez Díaz está en París desde 1906; Gargallo está a punto de regresar a la capital de Francia, de donde no volverá hasta que estalle la Guerra Mundial; Miró está en sus primeros balbuceos artísticos; Torres García está a punto de dar cuerpo a su "mediterraneismo" pictórico; Barradas ya está en Italia; Maroto anda escribiendo elogios sobre Hermoso, Chicharro o Romero de Torres (30); Celso Lagar está a punto de iniciar su primer viaje a París en el que surgirá su vocación pictórica; allí está Julio González; Juan Gris todavía no ha pintado ningún cuadro al óleo; Picasso... pero Picasso es otra historia. En 1910 se funda, como dijimos, "Les Arts i les Artistes".

1911.- Dos ciudades nos ofrecen datos para seguir, aunque sea muy lateralmente, el hilo conductor que estamos rastreando : Bilbao y Barcelona.

En Bilbao, parte de las iniciativas del viejo "Kurdíng Club" y de las que supusieron las Exposiciones de Arte Moderno iniciadas con el siglo, acaban por cuajar en la creación de la "Asociación de Artistas Vascos". La sala de exposiciones de la Asociación se inauguró con una amplia muestra del pintor Darío de Regoyos. Quedaba así abierto un camino de acción artística respaldado por una sólida vinculación a los poderes locales, como ya lo habían estado, en su día, las exposiciones anuales de arte moderno. De éstas había escrito Regoyos a su principal animador, Manuel Losada: "Querido amigo Losada: por Zuloaga, que ha pasado por aquí estos días, sé que organizan ustedes una Exposición sin madrileños, sin sevillanos ni valencianos !Qué delicia! En fin, que en dicha exposición habrá extranjeros y algún vascongado solamente. De modo que habrá arte gracias a tan buena medida" (31).

La vía de actuación alternativa de estas plataformas vascas estaba orientada preferentemente hacia la consecución de una cultura artística de nacionalidad aunque, en su momento, aquellas "Exposiciones de Arte Moderno" hubiesen representado el único lugar de acceso a España de la obra de un Iturrino (expuso en todas menos en la de 1907) o la fugaz aparición de Picasso en el País Vasco (participó con tres obras en la de 1901). Sin embargo, tanto Regoyos como Iturrino, y no digamos Picasso, escogerían como receptáculos para dar salida al contenido de su obra ciudades como Bruselas o París. Con ello llegamos a un punto de inevitable fricción metodológica:

la que se produce cuando entran en juego simultáneo las distintas significaciones históricas que surgen del amplio espectro de la actividad artística crítica, con las específicas de una acción dirigida a la consecución de una cultura artística de nacionalidad o región que, en cierto modo, se ve obligada a configurarse de alguna manera como una alternativa dirigida a la cultura centralista. Indudablemente, la comparación carece de sentido planteada de esta manera global y sólo cobrará interés según vayamos analizando, en cada caso, las dimensiones propuestas en los fundamentos y mecanismos de cada fenómeno, se incluya o no en una mecánica de confección de alternativas artísticas regionales. No nos encontramos, de antemano, frente a dos dimensiones similares, pero tampoco son necesariamente excluyentes puesto que, como tendremos ocasión de ver, a veces suman sus efectos en una misma dirección, como en el caso de la propia "Asociación de Artistas Vascos" o de algunas iniciativas del ámbito catalán, cuando la búsqueda de capacidad operativa induzca a estas plataformas culturales regionalistas a la incorporación de tendencias avanzadas del arte europeo o al amparo de aquellas que el centralismo rechaza.

Algo así ocurre con los sucesos artísticos barceloneses de 1911. Se dice con frecuencia que uno de los hechos que marca el nacimiento de la moderna "pintura catalana" fue la exposición que en abril de 1911 celebró Joaquín Sunyer en *Faiaç Catalá* con obras en gran parte realizadas durante su estancia en París y, algunas, durante el breve tiempo que había trabajado en Sitges desde su llegada en 1910. La exposición, primera individual realizada en *Barcelonç*, fue un éxito que le depararía ---- ➤

su definitiva consagración en Cataluña, después de la obtenida en París con la exposición en la Galería Barbazanges (32). Utrillo y Bazalgette prologaban el catálogo de la exposición barcelonesa que Maragall (al que Utrillo había invitado personalmente) se apresuró a elogiar (33), afirmando que por fin el País Catalán había encontrado su arte propio. Sunyer caía en un terreno abonado de antemano, su pintura, hija de un complejo sustrato de influencias (Cézanne, Puvis, Gauguin, etc. ), pasaba a convertirse, como por arte de magia, en un paradigma "noucentista" que sería cabeza de serie de gran parte de la pintura catalana posterior. El punto que hemos tocado es altamente confuso y conflictivo: el "Noucentisme", un concepto que hemos visto manejado habitualmente como un periodo indiscutible de la cultura catalana, situado entre el modernismo y el G.A.T.E.P.A.C., que se baraja para las artes plásticas como un cómodo axioma en el que entran y salen nombres sin que para ello medien demasiadas explicaciones o, como mucho, meros alegatos formales contruidos sobre la fragilidad que el concepto de "mediterraneismo" supone para el análisis de los fenómenos históricos. Muchos de estos nombres están directa o indirectamente involucrados en el área de nuestro trabajo: Torres García, Obiols, Togores, Sunyer, Nogués, Rafols, Ricart, Mompou, Mercadé...

Díaz Plaja ha analizado con profundidad el surgimiento del fenómeno noucentista catalán (34) así como la base ideológico-literaria que pone en marcha. La revista "Serra d'Or" dedicó, en 1964, un amplio espacio al análisis del fenómeno, concretando también su repercusión en las artes plásticas (35). En estos y otros estudios, los orígenes y los datos esenciales quedan claros y el fenómeno de-



finido como un intento, teledirigido desde los poderes políticos, económicos y sociales catalanes, de configurar una cultura de nacionalidad. El Glosari publicado por D'Ors desde 1906 en "La Veu de Catalunya", así como la aparición, ese mismo 1911, del Almanac dels noucentistes y de La Ben Plantada de D'Ors, que adquiriría las funciones de un auténtico manifiesto, fueron los puntos de partida. Lo que por sí mismo no hubiese sido sino una simple especulación, cobraba un poderoso impulso bajo la protección de la Mancomunitat. Veamos la opinión de M. Serrahima: "El Noucentisme va ésser, en canvi, el primer intent d'una orientació governamental en la història de la nostra cultura. El redreçament polític del 1901 venia de l'impuls modernista, però s'en-caminava, a les mans de Prat de la Riba cap a un desig de normalitat... ... Eugeni D'Ors que Havia afegit la partícula al seu nom, havia trobat també un nom de batalla: Xènius. No pas mal trobat. Prat esdevenia incommovible a la presidència de la Diputació i la Mancomunitat es veia venir; esra posat de pie a realitzar l'obra de reconstrucció de la qual, en bona part encara vivim. I donava a Xènius un lloc clau". (37) . Efectivamente, en ese 1911, Maragall y D'Ors ingresan en el Institut d'Estudis Catalans; Maragall moriría en octubre, D'Ors acabaría siendo Director de Instrucción Pública de la Mancomunitat en 1917. Por otra parte, Torres García recibe el encargo (por mediación directa de D'Ors) de decorar el mencionado Institut, Cambó compra la "Pastoral" de Sunyer (óleo expuesto en Fianç Catalá; ya en 1913, Galí dirigirá la recién fundada "Escola Superior de Belles Oficis de la Mancomunitat" y a Torres García Prat de la Riba le encarga decorar el Salón de San Jorge. Estos simples hechos, junto a muchísimos más, procedentes ----

de otros ámbitos del contexto cultural, bastan para revelar al Noucentisme como ese intento consciente, por parte de la burguesía catalana, de articulación de una ideología dominante y patrimonial. No vamos a indagar la estructura de su componente artística porque como tal ideología dominante rebasa nuestro campo y porque, en cierto modo, ello supondría reforzar una noción que, si bien ha sido analizada con bastante precisión en todo el proceso de su configuración estratégica inicial, va desvaneciendo su peso específico como tal noción a medida que se la ha ido intentando dar una extensión histórica. El intento más explícito de definición del noucentismo plástico que hemos encontrado es el mencionado artículo de Cirici Pellicer (38). Nuevamente, el proceso de origen y consolidación están muy sólidamente analizados en el seno de las tensiones sociales catalanas de principios de siglo; sin embargo, la magnitud temporal que se concede al fenómeno nos parece desorbitada: "El Noucentisme, en el terreny de l'art és l'expressió de la burguesia, a Catalunya, entre 1906 y 1931... ... Malgrat que el Noucentisme s'estengui fins al 1936 i que, en una certa manera hagi subsistit en l'art dels seus supervivents, fins ara, de fet, l'època del 1931 al 1936 és ja una època d'avantguardisme, que el G.A.T.C.P.A.C. i l'A.D.L.A.N. representen clarement." Suponer que, entre 1906 y 1931 el Noucentisme es la única opción artística secundada por la burguesía cosmopolita es dar a la noción un contenido que no tuvo, pues se vería forzada a abarcar una enorme cantidad de fenómenos que rebasan, en muchas direcciones, el ideario de La Ben Plantada y obligaría a la incorporación al Noucentisme (como hace Cirici) de "Les Arts i les Artistes," de la "Agrupació Courbet" o de "Els evolucionistes" (39), grupos que deben mucho a la ideología inicial del Noucen-

tisme histórico, pero también a elementos plásticos de los que éste se apropió y que procedían de esferas diferentes. Ampliar el Noucentisme hasta su "suplantación" por las vanguardias catalanas de tiempos republicanos significa, además de hipertrofiar la extensión cronológica de un fenómeno, homogeneizar dos hechos de contenidos y significaciones no superponibles. Esto sólo es posible a base de ignorar, como hace Cirici en este artículo, fenómenos como la actividad de las Galerías Dalmau, del Torres García de 1918 (al que sitúa, erróneamente, fundando en ese año "Cercle e Carré" en París (40), de Barradas, del grupo de "L'Amic de les Arts" o del mismísimo Cercle Artístic de Sant Lluc. Por ejemplo, se dice que Miró desertó del Noucentisme en 1924 (ya en su exposición de 1918 su "mediterraneismo" es difícilmente sostenible) y Dalí en 1928, cuando ya está en plena actividad con Gasch y Montanyá. No se cita, en cambio, que en mayo de 1922 se celebra en las Dalmau un "Primer Saló Noucentista" que sólo integra nombres como Ll. Arnau, R. Carbonell, E. Ferrer, J. Bordé, J. Vicens y F. Camps. De hecho, el Noucentisme, que cuenta en sus primeros años con una clara estructura programática lanzada desde determinados sectores de la burguesía (41), no es en su desarrollo posterior más que una tendencia atávica más o menos subyacente en diversas manifestaciones apoyadas por los sectores más conservadores, tendencia que se traduce en aspectos temáticos o formales y se transmite por un gran número de motivaciones que no son, necesariamente, las de la fidelidad a los principios orsianos. La burguesía que al principio había apoyado incondicionalmente al Noucentisme, se irá dividiendo ante las nuevas opciones de la ideología artística (42) y en esta división jugarán un papel importante las transformaciones socioeconómicas de la Cataluña

del primer tercio de siglo, con una demanda de atributos simbólicos que desbordan ese carácter localista del Noucentisme que existía parapetado tras la retórica de eternidad (43).

A pesar de todo, lo que sí queda claro es la existencia de unas condiciones favorables al Noucentisme desde ese 1911 hasta su desbaratamiento con la Dictadura de Primo de Rivera (44). Durante la vigencia de ese Noucentisme más o menos oficializado, y a causa de su búsqueda de identidad, se irá asimilando en Cataluña lo que el arte de un Sunyer, de un Manolo Hugué, un Pablo Gargallo, un Nogué o un Torres García puede aportar a la construcción de esta ideología dominante; pero, paralelamente, entra también lo que pueden aportar como renovación objetiva de los lenguajes artísticos, sobre todo en esa dimensión que tienen de prácticas configuradoras de ideología artística, conscientes y explícitas.

Hay un dato que no debe olvidarse pues será un factor decisivo en lo que al Noucentisme y otros procesos catalanes se refiere; después de la celebración de la "VIª Exposición Internacional de Arte" (inaugurada el 20-IV-1911), las Exposiciones Municipales de Primavera van a sufrir una considerable interrupción. De hecho, no volverán a celebrarse hasta mayo de 1918 y en ese lapso de tiempo, los poderes municipales no patrocinarán más que una "Exposición de Cruces Parroquiales" (26-X-1913) y la famosa "Exposició d'Art Français" de 1917. Por lo tanto, de 1911 a 1918 Cataluña no tendrá una expresión visible de su arte oficial. Será en este periodo cuando los distintos sectores de la burguesía tomen posiciones de cara a confeccionar un marco para la producción artística. Las causas aparentes de esta interrupción tras una exposición tan espectacular como la de 1911

radicaron en un déficit económico de 120.000 pesetas por retraso de las subvenciones estatales, que no llegaron hasta mayo de 1914.

Dionisio Baixeras, presidente de la Junta de Museos, presentó en sesión del 14-III-1914 un proyecto para realizar otra exposición de primavera; obtuvo una respuesta negativa. Sin embargo, al margen de problemas presupuestarios, habría que estudiar las relaciones que esta supresión pudiera haber tenido con las tensiones entre los partidos políticos catalanes que ya se habían manifestado en el seno de la Comisión Organizadora de la Exposición de 1911 (46).

1912.- En medio de esta coyuntura artística tan compleja, Cataluña nos aporta una pieza fundamental para el conjunto de sucesos que estamos registrando. El 20 de abril de 1912 Josep Dalmau inaugura en sus galerías de la calle Portaferrija nº18 (47) una "Exposició d'Art Cubista". Por primera vez en España se exhiben, en una muestra conjunta, obras de Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, Marcel Duchamp, Le Fauconnier y el escultor Agero. No cabe duda de que la iniciativa partió directamente de Dalmau y de su grupo de amigos, todos ellos en estrecha relación con los ambientes artísticos parisinos. La exposición no era sino el comienzo de una serie de intentos para introducir en Cataluña los lenguajes artísticos mas avanzados del panorama europeo. Dalmau asumía de esta forma el papel que los Kahnweiler o los Vollard representaban ya en París.

La fecha es altamente significativa pues los cubistas, al margen de las exposiciones individuales de Braque, Picasso o Delaunay, apenas han expuesto todavía, como grupo, fuera de París: En III-V-1910, en el XXVI Salón de los Independientes de París aparecen juntos, por azar, Delaunay, Metzinger y Gleizes.

En IV-VI-1911, en el XXVII Salón de los Independientes de París: Delaunay, Gleizes, M. Laurencin, Le Fauconnier, Leger, Metzinger, Duchamp, Kupka, La Fresnaye, Picabia, Reth y Archipenko (primera exposición de conjunto).

En VI-VII-1911 en la VII Exposición de los Independientes de Bruselas: Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Leger y Archipenko.

En X-XI-1911 en el IX Salón de Otoño de París: M. Duchamp, La Fresnaye, Gleizes, Kupka, Le Fauconnier, Léger, Lhote, Metzinger, Picabia, Reth, Villon, Archipenko, Csky y Duchamp Villon.

En XI-XII-1911, en París, Société Normande de Peinture Moderne, el "Grupo de Puteaux": los tres hermanos Duchamp, Gleizes, La Fresnaye, Léger, Metzinger, Picabia, Kupka.

Del 20-III al 16-V-1912 (mientras se está celebrando la exposición de Dalmau) en el XXVIII Salón de los Independientes de París: Delaunay, M. Duchamp, Gleizes, Gris, Kupka, La Fresnaye, M<sup>e</sup> Laurencin, Le Fauconnier, Léger, Lhote, Metzinger, Mondrian, Picabia, Reth, Rivera, Archipenko y Brancusi.

Faltan todavía seis meses para la primera exposición de la "Section d'Or" (10 al 30 de octubre) y Gleizes y Metzinger han publicado ya (o publican por estas fechas) Du cubisme (48).

El prólogo del catálogo de los cubistas de Dalmau corrió a cargo de Jacques Nayral; al margen de la retórica laudatoria de sus párrafos iniciales, lanza ya lo que será el leit motif de los manifiestos y exégesis de los movimientos renovadores del arte contemporáneo: "Heus aquí un retrat en un patsage. ¿Es aixó simplement la reproducció de qualques línies que permeten als nostres ulls de reconèixer una testa, els vestiments, els arbres? La fotografia seri suficient pera aquest resultat. Situeu una fisonomia, un pensament humà en l'armonia dels ambients; y en l'acordarli, el revelar el concert de totes les formes de la vida, que son el pensament del home, el pensament d'aquesta flor, l'esclat d'aquesta planta, la cubicació d'aquesta llum, consisteix

l'obra del pintor" es decir, la independencia de la realidad figurativa frente a la imagen visual de la naturaleza.

La exposición fue ampliamente divulgada por las páginas artísticas de "La Veu de Catalunya" (49) que incluso reprodujo, íntegra, la presentación del catálogo (50). Los artículos dedicados por Folch y Torres fueron bastante precavidos pero sumamente respetuosos. En cambio D'Ors, en su "Glosari", elude los juicios directos cubriendo el suceso con el manto de su retórica habitual: "exercicis espirituals de l'art contemporani" (51).

No cabe duda que la exposición produjo una fuerte conmoción en el público que la acogió con bastante recelo. Creemos interesante dar la lista de expositores y obras pues, a veces, han surgido algunas confusiones. (52)

August Agero: "Estatua de hombre" y "Estatua de mujer" (escayolas), "Busto de hombre", "Jeune fille à la rose" (talla), "Porteuses d'eau" (plato de cobre repujado), "La toilette" y "Marconeo" (platos metálicos), "Adán y Eva" (placa de cobre) y varios dibujos.

Juan Gris: Cuatro óleos sin título, "Desnudo" (óleo) y varios dibujos.

Marcel Duchamp: "Sonata" y "Nu descendant un escalier"

Metzinger: "Nature morte" y "Femmes dans un paysage"

Marie Laurencin: Seis aguafuertes, dos dibujos, dos acuarelas, dos óleos.



Alber Gleizes: "Maisons", "Paysage de Mendon", "Portrait de Mayral" y dibujos.

Le Fauconnier: "Portrait d'un Poète" y dos paisajes de Bretaña.

Hay que hacer constar, además, que en esta exposición se presentaba por primera vez el "Nu descendant une escalier" de M. Duchamp, tal vez, la versión nº 1 de 1911 (col. Arensberg, museo de Filadelfia) pues el nº 2 de 1912 (idem) estaba destinado al Salón de los independientes de 1912 (20 del III al 16 del V) que se estaba celebrando al mismo tiempo. Sin embargo, según Serrullaz (53), esta obra, que figuraba con el nº1001 del catálogo, fue retirada a petición de los amigos de Duchamp la víspera de la inauguración (20 del III), por lo que pudo muy bien haber sido expuesta en Barcelona. No es de esta opinión Golding (54), quien dice que en esta fecha estuvo expuesta en París, dato en el que hace mucho hincapié al tratar la posibilidad de que fuera contemplado por los futuristas italianos.

En cuanto a los autores que forman parte de la exposición, puede verse que son gran parte de los que participan en las francesas que hemos enumerado anteriormente, a excepción de los dos españoles: Gris, que expone por primera vez con el grupo (lo está haciendo simultáneamente en el Salón de los Independientes de París) y Agero, escultor del que es realmente difícil encontrar menciones anteriores a esta fecha (55).

Nada más clausurarse la exposición de los cubistas, las galerías Dalmau ofrecen una amplia muestra de la "Joven Pintura Polaca", que fue inaugurada el 17 de marzo. La prensa la consideró también

como un acontecimiento en la vida artística catalana(56 ). Se exponían obras de Olga Boznanska, Josep Pankiewicz (creemos que se trata de Marjan Paszkiewicz pues en España se transcribe su apellido con frecuentes errores), Stanislaw Centnerszwer, Stanislaw de Rzecki, Felicja Szerrer, Eugène Zek, Witold Gordon, Leopold Gottlieb, Joseph Makowski, Mela Mutermilch, Antoine Buszek, Mieczyslaw Jakimowicz, Roman Kramstyk, Jean Rubczak y Elie Nadelman (escultor). Era una abigarrada mezcla de tendencias "fauves" (Buszek), expresionistas (Gottlieb), simbolistas (Mela Mutermilch), cezannianas (Kramstyk), de un decorativismo sofisticado propio de las ilustraciones de principios de siglo (Rzecki), o incluso de un clasicismo épico como el de la escultura de Nadelman. Michel Mutermilch, esposo de Mela, que había expuesto ya en Dalmau en junio de 1911, prologó el catálogo. Los artistas polacos no volverían a aparecer en nuestro país hasta 1918, momento a partir del cual Paszkiewicz y Jahl empezarían a jugar un papel importante en el movimiento ultraísta.

También en ese 1912 se publica un libro importante: Arte y artistas de Jose María Junoy (57), personaje del que tendremos que hacer mención repetidas veces por su participación en los movimientos de renovación literaria y artística. Junoy había irrumpido en la vida artística barcelonesa como dibujante de "Papitu" entre los años 1908 y 1910. Después dejaría de dibujar. Ya desde 1904 había frecuentado París, colaborando como ilustrador en "Le rire", "L'Assiette au beurre" y "Gil Blas". En el libro que publicó en 1912 (tuvo tan poco éxito que se destruyó parte de la edición (58) ), aludía por primera vez, al margen de las notas periodísticas, al fenómeno cubista y, especulamente

a Picasso (59); analizaba también la obra de Sunyer, Nonell, Casanovas, Clará, Mir, Canals, Torres García, Ynglada, Nogués y Juñer.

Al margen de estos sucesos catalanes nada, o casi nada, puede aportarse desde el resto de España para engrosar esta relación cronológica. De la Exposición Nacional de este año decía García Maroto en su Año Artístico publicado en 1913: "Se impidió que algún crítico o literato de amplia visión estética formara parte del Jurado; una proposición firmada por gente de valía fue unánimemente rechazada por el Círculo de Bellas Artes, foco de infección... Inútil fue que los jóvenes lucharan con denuesto; el número venció, y una vez más, los ecuanímenes, los justos, los neoclasicistas, los decadentes y los académicos formaron el Jurado calificador o repartidor de mercedes, pagando con moneda corriente antiguas deudas que no podían saldarse de otro modo"(60).

Tan sólo añadiremos que, por estas fechas, un joven escultor, de nombre Angel, hijo del entonces famoso pintor Alejandro Ferrant y que había obtenido una Segunda Medalla de escultura en la Nacional de 1910 con una obra de título tan en uso como "La cuesta de la vida", inicia sus viajes por Bélgica, Alemania, Italia y Francia, donde va a pasar algunos años. Con el tiempo, Angel Ferrant se revelará como una figura decisiva para la actividad artística crítica española.

1913.- Pocos datos ofrece el año trece. Regoyos, que se había instalado en Barcelona hacía dos años, enfermo ya de un cáncer de lengua, celebra su primera exposición catalana (marzo y abril) en las Galerías Dalmau; morirá en octubre, en el barrio de San Gervasio. Sin embargo, ese año se produce un hecho importante: llega a Barcelona, procedente de Italia, el pintor uruguayo Rafael Barradas. En la ciudad condal entabla enseguida amistad con su compatriota Torres García, que el año anterior había expuesto en Dalmau, en enero, con un catálogo prologado por Eugenio D'Ors (61) y que, en septiembre de 1913 sacaría a la calle su libro Notes sobre art (62), recopilación de una serie de artículos publicados con anterioridad en "La Veu de Catalunya" (parece que a partir de estos momentos es cuando se inicia el distanciamiento entre Xènius y Torres García). Barradas va a ser una de las piezas más importantes para la actividad artística crítica de los primeros años pues con él se van a importar los primeros materiales de la plástica futurista. Su estancia en Italia se debía a una beca que le habían concedido en Montevideo(63). Estuvo en Milán, donde conoció personalmente el círculo de Marinetti y pasó también una pequeña temporada en Francia. Nada más llegar a Barcelona colaboró como dibujante en "L'Esquella de la Torratxa" y en la "Revista popular" para intentar subsistir, pues tanto la beca como la ayuda familiar estaban prácticamente agotadas. En 1915 intentará probar fortuna en Madrid pero, por lo visto, se tuvo que quedar en Zaragoza (Luca del Jiloca) medio muerto de hambre. Allí será recogido por una familia, con una de cuyas hijas contraerá matrimonio, y empezará a colaborar en la revista universitaria "Paraninfo", de Zaragoza. Tendremos que esperar hasta 1916 para verle aparecer de nuevo en Barcelona, iniciando a partir de ese momento una activa participación en los procesos artísticos catalanes.

1914.- Entra en juego otro personaje: Celso Lagar. Hasta ahora había sido un tímido alumno de escultura en la Escuela de la Lonja, la "Llotja", como era conocida familiarmente. Ese año Lagar hace su primer viaje a París, que se verá interrumpido con el estallido de la guerra. Durante el tiempo que dure el conflicto intervendrá activamente en la vida artística barcelonesa; después se marchará nuevamente a París y perderá <sup>todo</sup> contacto con la península. Durante esta primera estancia parisina, Celso Lagar se inclina definitivamente por la pintura y se siente deslumbrado por las evoluciones del cubismo que intentará reelaborar de una manera personal. A fines de 1914 expone en la sala Parés, pero su exposición "de combate" la realizará a principios del año siguiente, en las Dalmau.

Mientras tanto, las Dalmau, que siguen tejiendo los hilos para su penetración en el panorama cultural catalán, hacen la presentación de Gustavo de Maeztu en Barcelona, con una exposición en los meses de mayo y junio. Maeztu todavía es casi un desconocido que ha estado en París y ha publicado algún libro en Bilbao, donde colaboraba en la revista "El Coitao". Su primer envío a la Nacional lo ha hecho en 1912. En el mes de marzo, Dalmau celebra también una exposición homenaje al recientemente fallecido Regoyos, Torres García hizo la presentación de la muestra que reunía más de sesenta obras. Sólo se venderían cuatro óleos (a 200, 300, 400 y 1600 pesetas (63')); Regoyos ha muerto también como un desconocido, pero sus obras no tardarán en ser objetos disputados por los coleccionistas.

De abril a noviembre aparecen los treinta primeros números de la "Revista Nova" (rara vez suele citarse (64)) que puede ser

como una de las más antiguas revistas españolas dispuestas a comprometerse a la difusión de las nuevas tendencias del arte europeo. La redacción y administración de la revista estuvieron domiciliadas primero en "La Pinacoteca", en la segunda época lo estarán ya en las Llaietanes, aunque, al principio, el público la confundió con el órgano del "Saló de les Arts i les Artistes". Veamos algunos párrafos de su primer editorial: "Barcelona, que de molt temps ençà s'havia manifestat com una avençada del moviment intel·lectual de les terres hispàniques vers Europa, se trobava recentment indiferent de les lluites estètiques de darrera hora, enfeinada en l'elaboració de l'espiritualitat que'n insuflà la darrera esfervescència europeïsta, l'esfervescència que l'agrupament de "L'Avenç" i de "Catalonia" representaren. Una generació, d'aleshores ençà, ha eclés en enterdicte espiritual amb Europa. La revista "Joventut" intentà continuar el sant apostolat, emprò, com si les energies de la nostra raça se trobessin atuídes per aquell esforç inicial, "Joventut" visqué més per a satisfer un dilettantisme literari, de penya, que pel heroïsme organitzat des lluites d'avui ... Darrerament en Josep Junoy llençà el "Correo de las letras y de las Artes" que, encara que prematura, fou una brotada primerenca de les activitats artístiques que ara veiem estendre's sorollosament per nostra terra... Els artistes i esteticistes que integren "Revista Nova" no devien pas restar creuats de braços quan els científics, els polítics, els comerciants, els industrials i els obrers s'inquietaven, se cultivaven, se sobrepreuaven. I no obstant, així és lo que passava: la nostra evolució i la nostra existència artística divergien cada dia més de les altres. Els nostres concursos, les nostres Exposicions, les nostres Revistes, les nostres polèmiques, cada dia s'en-

sorraven més en la petulancia habilitosa i provinciana fins a repugnar. nos fisiològicament; l'élite que naixia no tenia racer en cap corporació ni publicació per mor d'aqueixa mateixa repugnancia, i les noves energies corrien perill d'atrofiar-se. Per aixó "Revista Nova" nasqué, per aixó des d'avui l'art nou i el pensament que l'engendra tindran una tribuna des d'on el nostre públic serà informat de lo que conquesta Europa i de la posible col.laboració de Catalunya an aqueixa prometeica gesta." ( 65).

Por primera vez se iban a incluir, regularmente, noticias e ilustraciones de los últimos sucesos de la producción artística europea. En sus páginas escribieron López Picó, Apa, F. Pujols, A. Planas, F. Labarta, Pierre Reverdy y André Lhote (66), del que se incluyeron numerosas ilustraciones en el número 9. El nº 13 estuvo dedicado a Van Dongen, el 15 a Humbert. Sus páginas vertieron gran cantidad de información sobre Van Gogh y Cezanne, todavía muy poco conocidos por el público español. Destacable por su ímpetu reivindicativo fue el artículo de F. Pujols sobre el Cubismo y el Futurismo(67

1915.- El 28 de enero se inaugura en las Dalmau la mencionada exposición de Celso Lagar, que expone sus obras (paisajes de Horta y Coll, un retrato y bodegones) junto a cuatro esculturas de la francesa Hortensia Begué, la que será con el tiempo su compañera(68). Las fugaces impresiones recibidas de las nuevas experiencias artísticas francesas le habían decidido a presentar, a los pocos meses de haberse iniciado en la pintura, una ofensiva programática. En aquella exposición, que el propio Dalmau presentó, Lagar lanzaba lo que puede considerarse la primera concreción "ísmica" que se producía en España en la línea de lo que estaban siendo, por estas fechas, las vanguardias artísticas extranjeras: el "Planisme", esto es, una emisión programática sustentada por un conjunto de objetos con una base lingüística más o menos articulada. Estas propuestas pictóricas se limitaban, no obstante, a ser una reelaboración simplificada (y elemental por su falta de oficio) de elementos del cubismo, del fauvismo e incluso del futurismo que acababa de conocer; pero lo que nos parece más significativo es que se produzca esa actitud que incluye ya todos los síntomas de lo que va a ser una pauta de conducta artística habitual en años sucesivos. Las apariciones de Lagar en el panorama exhibitivo español se multiplicarán, adquiriendo el carisma de una de las cuñas más avanzadas del arte peninsular. En el mes de abril vuelve a exponer en la entidad "Anthea", de Gerona y, sucesivamente, repetirá sus apariciones en Barcelona, Madrid y Bilbao. Durante estos pocos años de permanencia en España, colaborará con sus dibujos en revistas como "Un enemic del Poble" y "Troços".

A partir de estos momentos las galerías Dalmau van a empezar a convertirse en punto de cita de los artistas poetas e intelectua-



les que huyen de la guerra europea. Los contactos internacionales de Dalmau le convierten en el lugar por antonomasia donde debe <sup>nada</sup>acudirse más cruzar la frontera; así, ese año, en febrero, se celebrará una exposición de Otto Weber, presentada por Román Jorí (69).

Ya por estas fechas, Dalmau tiene perfectamente construida su estrategia en el doble nivel con el que va a continuar funcionando, prácticamente, durante todo el periodo que nos ocupa. Por un lado, Dalmau mantiene una tónica exhibitiva bastante regular, tanto en contenido como en frecuencia, con la que va conformando un público asiduo, minoritario si se quiere, pero suficiente como para proporcionarle una clientela fija. Desde esta perspectiva Dalmau acoge, a lo largo de su historia, las exposiciones de "Els Evolucionistes", de "Nou Ambient" o incluso a "les Arts i les Artistes" (mayo de 1924) que regularmente exponían en las Laietanes; difunde y promueve el arte de otros ámbitos culturales españoles: Regoyos, Maeztu etc.; promueve sistemáticamente a una serie de artistas catalanes con el fin de ir solidificando los gustos de esta clientela: Mompou, Carles, Rius, Camps, Ricart, Colom, Nogués, Mercadé, Togores, Canals, Marques-Puig, Bosch Roger, Miquel Villá etc.etc. . Es en los intersticios de este auténtico "tono Dalmau" donde va filtrando lo que la época considera manifestaciones de vanguardia; de otra forma, la reacción hubiese sido fulminantemente adversa. Los productos extranjeros le facultan inmediatamente con un prestigio cosmopolita (69'), los que surgen de nuestro país (Miró, Barradas o Dalí, artista sobre el que recayó una de las promociones más sistemáticas y calculadas del arte español contemporáneo) reciben el cobijo legitimador de una élite adicta a la casa

y el respaldo de una entidad que cuenta ya con bastantes tentáculos. Con esta estrategia Dalmau fue, sobre todo hasta mediados de los años veinte, una auténtica maquinaria de transformación de la ideología artística constituida por estos dos pequeños frentes de acción que, tarde o temprano acababan sumando sus efectos, en apariencia independientes. Este "una de cal y otra de arena" que puede observarse repasando la cronología de sus exposiciones no puede subsumirse en una falsa dialéctica actividad cultural-actividad comercial, pues responde a un modelo coherente de actuación estereotípico ya entre los marchantes más significativos del arte contemporáneo. Fue, precisamente, esta poderosa y compleja plataforma uno de los factores determinantes que permitieron el acceso a Cataluña de las nuevas actitudes artísticas.

Para terminar con la crónica catalana de 1915 debemos aludir a la inauguración, el 30 de agosto, de las salas de exposiciones de "Vell y Nou" con una muestra de la colección Plandiura, que reunía obras de Rusiñol, Galwey, Llimona, Picasso, Pichot, Raurich, Mir, Nonell, Aragay, Nogués, Canals, Colom, I. Pascual, Casanovas y dos salas enteras dedicadas a Sunyer, que aparecía por segunda vez en Barcelona. <sup>Habían pasado</sup> ya cuatro años desde que se le quiso convertir en el símbolo pictórico del Noucentisme (70). Ese mismo mes, en Sabadell, se celebraba una "Exposición de Arte Moderno" (Ara, Sunyer, Galí, Torres García, I. Pascual, Casanovas, Monegal, Marqués Puig, Obiols, Duch, Fidelaserra, Vayreda Gausachs (71)) en la que se dictaron tres conferencias: Feliú Elias, "Valor del Impresionismo"; D'Ors, "El Arte Nuevo" y Torres García, "Evolución de la pintura catalana durante el último cuarto de siglo" (72); las tres todavía muy en la línea de la retórica noucentista. No aludimos a estos

hechos como a manifestaciones de actividad crítica propiamente dicha, pero tampoco como a datos de relleno. Se trata de piezas importantes que fueron contribuyendo a la consolidación de la nueva identidad de la cultura artística catalana, identidad que estaba evolucionando en estos momentos de una manera muy dinámica a la vez que configuraba los sucesivos cauces de alternativas críticas radicales que no tardarían en producirse .

Y, por fin , Madrid. En general su situación artística había evolucionado muy poco desde ese 1909 en que dejamos de hablar de ella. El intento de internacionalización de las Exposiciones Nacionales (73) ha fracasado a causa de las dificultades impuestas por la guerra y la exposición de este año se ha limitado, nuevamente , al ámbito de siempre. Basta recorrer su catálogo para obtener una confirmación de esto, o repasar las "memorandas" del correspondiente "Año Artístico" de Francés. Sin embargo, con la misma sorpresa con que en 1909 había hecho público a Marinetti, Ramón Gómez de la Serna se descuelga en 1915 con otra de sus hazañas, organizando en marzo la exhibición de obras cubistas en plena calle del Carmen. Con esta exposición, que recibió el ramoniano nombre de "Exposición de Pintores Integros" , se inauguraba también el local, "Salón de Arte Moderno" cuya tónica exhibitiva posterior no respondería ni al nombre ni al contenido de esta primera exposición. Tanto los artistas como los objetos presentados en la muestra formaban un conjunto sin demasiada coherencia: obra pictórica de María Gutiérrez Cueto (María Blanchard) que presentaba, entre otros , el cuadro "Madrid" ; Diego Ribera Barrientos (retrato de Ramón y serie de paisajes mallorquines) y Luis Bagaría (tres paisajes);

caricaturas de los pintores Néstor, Romero de Torres y Nieto, del caricaturista "Echea" del escritor Tomás Borrás, del periodista Cánovas Cervantes y del mencionado Luis Bagaría (74). En la base de esta extraña amalgama está la mano de Ramón, habitual hurgador de extrañas y objetos encontrados. La exposición de los "Integros" (nombre en el que parecen haber intervenido también Ribera y la Blanchard) carecía de esa significación programática y de planificación de mercado que hemos visto en las incursiones cubistas de Dalmau. Ramón no tenía nada de marchante ni se puede decir que fuese un miembro prototípico de las élites burguesas, incluso "heterodoxa", de su tiempo. Como iniciativa, los "Integros" eran un exabrupto más a la manera de los coqueteos futuristas del principio de la década, del regalo de la edición de Mis siete palabras ("no se vende, puede pedirlo directamente todo desconocido"), de sus conferencias sobre un trapecio de circo en 1920, de sus greguerías, de su libro Ismos de 1931 o, sin rebuscar entre interminables anécdotas, de los axfisiantes microcosmos que fueran su despacho o su tertulia de Pombo. La actitud intelectual de ese Ramón que nos aporta datos tan decisivos no puede, sin embargo, ser entendida como a veces se intenta, a la luz de ese socorrido "bestiario nacional" que se suele argüir para clasificar a nuestros personajes más o menos estrafalarios. Ramón era, ante todo, un cosmopolita arraigado en un Madrid fundamentalmente paleta, tal vez en "¿Pura crisis? bohemia en un momento histórico en que el escritor burgués busca sus 'señas de identidad' y rechazando la hipócrita sociedad en la que vive, la intenta reconstruir en cuanto simple compradora de un producto literario cuya agresividad borra todas sus malas conciencias (para productores y consumidores)?" como se pregunta Mainer (75), en un Madrid que por un lado le estraga y, por otro,

le ofrece una virginidad pacata de la que se aprovecha y con la que, sin ningún lugar a dudas, goza. No es el momento de entrar en el análisis del fenómeno ramoniano, complejo y difícil de insertar en su contexto, pero sí de advertir que sólo a través de él puede explicarse de una manera directa la aparición de una isla "cubocaricaturista" en el refractario panorama madrileño de 1915. Ramón Gómez de la Serna tendrá a lo largo de estos años una importante vinculación con el medio artístico, caprichosa e intermitente salvo en casos tan especiales como el de Solana. El punto de enganche será la "sagrada cripta" de Pombo, donde, entre otras, se tenía la costumbre de dibujar en colectivo. Por allí pasaron, entre su fundación y el 1917 que cierra este primer periodo, además de: Bartolozzi, Ramón y José Bergamín, R. Calleja, Tomás Borrás, Luis Bagaría, Manuel Abril, Bernabeu, Solana, E. Ramírez Angel, Romero Calvet, Cansinos Assens, Gustavo de Maeztu, Diego Rivera y Néstor (son los que Ramón denominaba fundadores), personajes como Guillermo de Torre, Bacarisse, Celso Lagar, Julio Antonio, Juan de la Encina, Tellaeche, Rusiñol, G. García Maroto, Barradas, Romero de Torres, Victorio Macho, los Zubiaurre, Manuel Viladrich, Eugenio D'Ors, Moreno Villa, Me. Lurancin, Lipchitz, los Delaunay e, incluso, Picasso, que estuvo una noche para asistir al banquete que se le ofrecía con motivo del estreno en Madrid del ballet "Parade" de Serge Diaghilev, para el que había hecho los decorados (76

Este año aparece también en Madrid el primer número de la artesanal revista "Los Quijotes", de Emilio Linera, en la que ya en 1915 aparecen las firmas de Cansinos Assens y de Jaime Ibarra. Al año siguiente encontramos las de Lasso de la Vega y González Ol-

medilla , Guillermo de Torre, Lucía Sánchez Saornil, Rogelio Buendía, Eliodoro Puche, Correa Calderón, Pedro Garfias, César A. Comet, Xavier Bóveda, José Rivas Panedas y traducciones de Reverdy, Apollinaire etc. Ello quiere decir que con esta revista tocamos ya las raíces del Ultraísmo.(77).

Antes de abandonar 1915 aludiremos a la publicación, en abril, de un manifiesto aliadófilo firmado por numerosos intelectuales, políticos e industriales, poetas, artistas etc. (78), hecho que tras una serie de peticiones públicas terminará en la gran exposición barcelonesa de arte francés. Entre los firmantes citaremos a Folch y Torres, J. Carner, G. Alomar, R. Marquina, P. Inglada, P. Gener, S. Rusiñol, Feliú Elies, J. Miró, M. Utrillo, J. Clará, R. Jorí, J. Sunyer, E. Casanovas, Casas Abarca, P. Corominas, López Picó, S. Alarma, J.M. Sucre. O. Junyent, D. Carles, C. Soldevilla, J. Aragay, M. Humbert, J.M. Segarra, J. Llimona, Elvira Homs, Ll. Nicola u, Ramon y Miguel Planas, M. Andreu y Apelles Mestres (79).

1916.- En Cataluña las Dalmau inauguran el año con una muestra de la última producción de Kees Van Dongen (había sido abierta ya en diciembre de 1915) y lo clausuran con una exposición cubista de Albert Gleizes (noviembre-diciembre). Estos datos no son casuales, pues 1916 es el año en que Cataluña ofrece un número más alto de "vanguardistas" extranjeros que han venido a congregarse en esta ciudad arrojados de sus habituales enclaves por la guerra mundial. Si bien la presencia de estos inmigrados se hará notar sobre todo en 1917, ya en este año, además de las exposiciones mencionadas, las Galerías Dalmau habían celebrado otra de los pintores rusos Serge Charchoune y Helen Grounhoff (abril, mayo) y el 23 de abril, la plaza Monumental de toros de Barcelona organizaba una velada de boxeo en cuya pelea de fondo debían competir el campeón europeo Jack Johnson, negro de 110 Kgs de peso contra el boxeador blanco de 105 kgs Arthur Cravan, cuyo auténtico nombre era Fabian Lloyd, sobriño, según decía de Oscar Wilde, que llegó a la pelea completamente borracho y fue puesto fuera de combate al comienzo del primer round.

Conviene hacer un recuento de estos personajes extranjeros que se encuentran en España en 1916. Ya en 1914 habían llegado de París Pobert y Sonia Delaunay Terk; en 1918 abandonaron Barcelona y, tras un breve periodo en Lisboa, se instalan en Madrid, en la calle Conde de Aranda, para volver a París hacia 1920 (80). En ese mismo 1916 llegan Albert Gleizes y su mujer Juliette Moche, una pacifista militante; Marie Laurencin, amante de Apollinaire, con su marido el barón alemán Otto von Waegten; el pintor poeta Maximilian Gauthier, más conocido por Max Goth; los mencionados Arthur Cravan (acompañado de un hermano menor), Serge Charchoune y Hélène Grounhoff; el pintor italiano Canudo (más --- --- ---

conocido como cineasta); Francis Picabia y Gabrielle Buffet, cabecillas del grupo que se formaría inmediatamente con gran parte de los anteriores.

Según Hans Richter (81) el matrimonio Picabia venía de París para cumplir una "misión especial del Ministerio francés de Defensa", historia rocambolesca que terminaría con su expulsión por la policía española en 1917, viéndose también involucrados Marie Laurencin, Cravan, etc.. Junto a este grupo (más bien una comunidad de café y pernaud, según Gabrielle Buffet (82)) aunque sin excesiva relación, habría que contar al pintor Frank Burty Haviland, instalado en el Rosellón desde finales de la primera década y amigo de Manolo Hugué.

Al margen de lo que se está gestando con este caldo de cultivo extranjero, Celso Lagar vuelve a exponer sus obras planistas en noviembre, en las Laietanes, y Torres García y Barradas exponen, juntos por primera vez, en las galerías Dalmau.

Por estas fechas se está iniciando la transformación del pensamiento de Torres García, que está dispuesto a abandonar las entelequias del clasicismo mediterraneista y a emprender nuevos caminos para su pintura. En este sentido son decisivos los horizontes que le abre el contacto con Barradas, completamente ajeno a los planteamientos iniciales del Noucentisme y portador de los impulsos de la vanguardia europea, pero mucho más lo es la muerte, en 1917, de Prat de la Riba, con la consiguiente pérdida del amparo oficial de que habían gozado hasta ahora sus elucubraciones clasicistas (83).



Con su habitual solemnidad patriarcal, hará constar públicamente estas transformaciones con numerosos artículos ( en "Vell i Nou", en "La Veu de Catalunya" etc.) y, sobre todo con un libro: El descubrimiento de sí mismo (84). Veamos un testimonio del propio Torres García sobre aquella época escrito en 1936 :

" Hicimos una exposición juntos (Barradas y Torres García). El buen Dalmau, ecogedor de todo lo nuevo, nos cedió el salón y arregló la cosa maravillosamente. ¡Lo que todo aquello detonaba, con la mansa pintura catalana de los Rusiñol, Sunyer y Mir, y otros! Y eso tenían que verlo y de ahí el juego hipócrita o la exteriorización de las más mezquinas cosas. Y después ¿la prensa?! Así había que vivir en aquel medio, y hay que decirlo, esto no nos aplastaba, al contrario! Además, no todos eran así. Barradas tenía admiradores de su arte, quienes lo oían y por eso se sentían estimulados a ir hacia lo nuevo... ... Por aquel tiempo ni un sólo pintor se había atrevido con la ciudad, y menos con su aspecto moderno. Todos iban al campo o al mar, o se quedaban encerraditos en su taller. Yo escribí entonces varios artículos para delatar esa falta de atención a lo que tenía que rodearnos en todo momento, y la sobrada rutina de ir todos, como rebaño, en busca de lo pintoresco acreditado.

Levantaron furiosas protestas , pues les aludía casi personalmente; pero aquello, no debió caer en el vacío. Y digo esto, porque sin ningún género de duda, toda una pintura que se hizo después (y aun se hace ahora) tuvo que tener arranque en aquello que hicimos nosotros, y en lo que dijimos Barradas y yo. ... ..

... Por aquel tiempo -1917- publiqué un libro: El descubrimiento de sí mismo . Fue escrito con el fin de abrir los ojos a todos

a la realidad , y de emanciparse de la rutina; de despertar la confianza en sí mismo, de descubrir lo inédito que todos llevamos, y también de tender hacia un sano equilibrio humano. Excepto para unos pocos (entre éstos Barradas), el libro cayó en el vacío: no era una obra literaria. De ese librito se hizo defensor Barradas, y lo iba prestando a todos..." (84).

Ese año prosiguen los intercambios artísticos regionales. En noviembre, "Les Arts i les Artistes" celebran una exposición en Bilbao y, en ese mismo mes , la "Asociación de Artistas Vascos" monta una gran muestra en el Retiro madrileño, con 250 obras de sus asociados (Zuloaga, Regoyos, Mogrobejo, Los Zobiaurre, los cuatro hermanos Arrúe, Urbino, Guezala etc. etc. ) (86), dándose a conocer por primera vez en Madrid de una manera oficial.

Manuel Abril comienza a sumar sus esfuerzos en pro de la renovación artística de la capital de España; en diciembre, en el Ateneo, dicta una conferencia con el título "Corrientes de la pintura moderna".

1916 es un año de intensas gestiones para conseguir lo que será el gran suceso de 1917: la exposición de arte francés de Barcelona. La primera medida efectiva en pro de esta iniciativa fue un escrito a los poderes municipales en forma de solicitud firmada por una auténtica legión de artistas. La petición fue hecha pública en las páginas artísticas de "La Veu de Catalunya" del 20 de marzo de 1916.

1917.- Estamos ante un año de clara transición, pues si bien concentra de una forma simultánea <sup>los</sup> elementos que hasta ahora hemos visto aparecer dispersos, dicha concentración supone ya un claro motor de arranque para ese 1918 con que se inicia la auténtica primera fase de la historia de nuestra actividad artística crítica.

Desde principios del mes de enero, en Barcelona, mientras se está celebrando una exposición de pintores y escultores de la Asociación de Artistas Vascos (inaugurada en diciembre de 1915, en las Laietanes), aparece una revista que podemos considerar de "vanguardia" en el sentido más rigurosamente europeo del término: "391"; en marzo vendrá a sumársele otra, que carece de ese carácter "europeo", pero que está situada en primera línea en lo que a las artes plásticas españolas se refiere: "Un Enemigo del Poble"; en septiembre, la tríada se completa con la aparición del primer número periódico de "Troços", que también responde a la perfección a los esquemas de los últimos movimientos de fuera de nuestras fronteras.

"391", que entre enero y marzo publica sus cuatro primeros números (y únicos catalanes), es el primer producto público del grupo capitaneado por Picabia. En opinión de Richter, "la fuerza de "391" radicaba principalmente en la personalidad apasionada de Picabia, su dinero y su total independencia... en la actualidad es imposible, por así decir, determinar el alcance de la influencia de la Laurencín, Gleizes, Gauthier o Cravan en "391", pero el carácter relativamente apacible que tuvo la revista en Barcelona, permite deducir que una cierta colaboración de los 'moderados' mantenía el equilibrio frente a la desmesura de Picabia y la

anarquía total de Gravan . Yo diría, sin embargo, que ya en esa época "391" era esencialmente la obra de Picabia. Donde quiera que su nombre aparece, el material <sup>es</sup> desafiante, dogmático y, en virtud de su anti-arte, radicalmente opuesto al de sus colaboradores."(88)

A Richter lo que le interesa es el hilo conductor anti-artístico que pueda unir "391" de Barcelona con su predecesora la newyorkina "291" y sus herederas las "391" de Nueva York, Zurich y París (89), para nuestro trabajo, sin embargo, lo que da sentido a la inclusión de esos cuatro números es la significación que puedan tener insertos en el contexto barcelonés. A este respecto debemos apuntar que la voluntad de integración de "391" en el panorama español fue prácticamente nula: estaba íntegramente redactada en francés y su tirada no pasaba de los 500 ejemplares (10 de ellos de lujo) numerados con los que, presumiblemente, quedaría agotada en el círculo restringido de los consumidores habituales de revistas de vanguardia. No en vano, el domicilio de la revista ( Galería Dalmau, Puerta-ferrisa 18) aseguraba esta difusión tanto a nivel nacional como internacional . A pesar de publicarse en Barcelona, "391" representa para España, en lo que a la difusión de la vanguardia se refiere, lo mismo que cualquiera de las revistas francesas que se recibían en numerosos kioscos de la ciudad, es decir, los mismos lectores.

A lo largo de los cuatro números de "391" se insertan textos de Marie Laurencin, Max Gorkh, Picabia, Gabrielle Buffet, Max Jacob y Ribemont-Dessaignes, <sup>parisense</sup> o ilustraciones de Picabia, Marie Laurencin, Lloyd (90), Olga Schareff y Apollinaire. Estas ilustraciones van desde las famosas "máquinas" de Picabia ("Novia", "Flamenca", "Marie", "Lampe-illusion", "Roulette") hasta la lánguida esquisitas de los

dibujos de la Laurencin, sin que se adivine el menor programa plástico común. La última página de los tres primeros números contiene las típicas falsas noticias y comentarios corrosivos habituales ya en Picabia.

"391" deja de publicarse en Barcelona con la marcha de Picabia a Nueva York. Cuando regrese, en el mes de octubre, publicará en los talleres Oliva de Vilanova su libro de poemas Cinquante deux miroirs; poco después se marchará a Zurich.

"Un Enemic del Poble" representa, a diferencia de la anterior, un fenómeno estrechamente vinculado a la cultura catalana y, más estrictamente a la figura de su director Juan Salvat Papasseit (1894-1924), uno de los nombres míticos de la vanguardia catalana. Papasseit había sido, en su primera juventud, redactor del periódico libertario de Lluís Capdevila "Los Misérables", colaborando además en numerosas hojas de talante anarquista y adquiriendo un pensamiento libertario y gorkiano del que nunca se apartaría. En 1917, después de haber sido aprendiz en una droguería, y mozo en un taller de estatuaría religiosa, entra en contacto con Jaime Segura, dueño de las galerías Laietanes, que le ofrece su protección y le coloca como librero de las galerías, momento en que se estabiliza la vocación literaria de Papasseit (91). Su ideología anarquizante impediría al escritor formar frente común con otros grupos literarios catalanes, por lo que su figura es, en cierto modo, un fenómeno bastante aislado dada la componente vanguardista que arrastra (92). "Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual" fue su primera revista y se publicó

entre marzo de 1917 y mayo de 1919. "El tó d'aquest full era desen-frenat i anàrquic" dijo de ella J. Teixidor (93). Tal vez por esta misma razón, a lo largo de sus 18 números (consistían en una hoja impresa por ambos lados) (94) encontramos nombres que luego veremos vinculados a los sectores más diversos: Papasseit, Diego Ruiz, Emili Eroles, Torres García, J. M. Sucre, Ferran i Mayoral, F. Pujols, Are-gall, Millàs Raurell, Angel Samblacat, López Picó, Alfons Maseras, Joaquim Folguera, Puig Pujol, Jaume Brossa, Sellares y Castells, Joan F. Tort, Trinitat Catasus, Josep Carbonell, Jaume Cardús, E. D'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Max Ramos, Valentín de Pedro, Volney, Conde Pelayo, Paul Dermée, J. Rivière, Max Jacob y L. Grenier. El mis-mo revoltijo que en los textos lo encontramos en los dibujos: Fran-cesc Elies, Prat, Jaime Guàrdia, Daniel Guardiola, Domènec Carles, Sisquella, Obiols, Emili Ferrer, Francesc Vayreda, Iturrino, Aragay, Gargallo, Hortensia Begué, Celso Lagar, Sunyer, Lluís Dalmau, M.A. Cassanyes, X. Nogués, Torres García y Barradas. Estos dos últimos, Sisquella y Lagar ofrecen las experiencias más avanzadas que se ha-bían presentado hasta el momento en los lenguajes artísticos españo-les; Lagar con dibujos "planistas" (nº 3, VI-1917), Sisquella y Ba-rradas con geometrificaciones de inspiración cubista y Torres García estrenando lo que a la larga tipificaría como "constructivismo" (nº 3, VI-1917). En años sucesivos aparecerán también los dibujos "vibracio-nistas" de Barradas.

Esta hojilla dará también cabida a numerosos y sucesivos ma-nifiestos artísticos de Torres García: "Consells als artistes" (III-1917), "D'altra orbita" (VI-1917), "Devem caminar" (XI-1917), "Art-evolució" (XI-1917), "Plasticisme" (VI-1918) y "Natura i Art" (X-1918). Con ellos el uruguayo sigue perfilando, a base de sus habituales pre-

tensiones redentoristas, esa imagen de profeta que tanto cuaja con el tono general de la revista.

En rigor, "Troços" es la más antigua de las tres revistas, pues, si bien el número 1 sale a la venta en septiembre de 1917, existe un número "0", del que sólo se hicieron 101 ejemplares (todavía en 1918 se anunciaban restos de esta primera tirada) que fue distribuido por las galerías Laietanes ya en 1916. Publicada hasta su número 5 (IV de 1918), "Troços" fue fundada y dirigida por Jose María Junoy hasta su número 4; en el 5 aparece como fundador, y J. V. Foix como director. El nº1 está domiciliado en la librería Sanz, los 2 y 3 en las Dalmau, el 4 y el 5 en las Laietanes, lo que demuestra la importancia de ambas galerías como centros estratégicos de canalización de las nuevas experiencias. "Troços" se anunciaba además como una revista de distribución internacional y, al margen de los principales puntos de venta catalanes (Dalmau, Galerías Çaise, Librería López, Laietanes, Librería Verdaguer, Librería Bergé, Kiosco Barcelonés, Kiosco Francés, Kiosco Artís), se mencionan también las librerías parisinas Floury, Monnier, Lute-  
tia y las galerías Paul Guillaume, Marseille y Weil, así como la Modern Gallery de New York y la Galleria Centrale d'Arte de Milán. Sin duda, en esto median los contactos internacionales de Dalmau, que por estas fechas es un nombre perfectamente conocido por sus homónimos europeos, y los del propio Junoy, medio hermano del diputado y senador Emilio Junoy, amigo personal de Alfonso XIII, de Lerroux y de Cambó (96), que le protegía y le había facilitado sus desplazamientos al extranjero, donde había trabajado, incluso, con Paul Guillaume.

Junoy logra crear, ya desde ese nº "0" de 1916 que confeccionó él mismo de arriba a abajo, una revista de factura plenamente vanguardista, con alardes tipográficos y caligramas a lo Apollinaire (97). "Troços" reúne una coherente conjugación de textos catalanes y extranjeros: Junoy, Pierre Albert Birot, Joaquim Folguera, J.V.Foix, Soupault, E. Belongaro, Reverdy, López Picó, Tristan Tzara, Luciano Folgore y V. Solé de Sojo. Sin embargo, los nombres extranjeros no significan colaboración en equipo sino simples traducciones. No ocurre así con las ilustraciones, pues los artistas extranjeros que intervienen a lo largo de los cinco números de la revista (Hélène Grounhoff, Franck Durty y Albert Gleizes) son todos artistas inmigrados. Más interesante es la colaboración en esta revista (cuya primera y significativa frase es "professió de fe preliminar: Vive la France!") de artistas españoles que empiezan a buscar ya unas plataformas que son las específicas de los vanguardistas europeos: Pere Ynglada, con una página de corte dadaísta (nº1, IX-1917); Celso Lagar, con un dibujo "planista" típico de su amalgama cubofuturista (nº3, XI-1917); Joan Miró, con un dibujo prácticamente futurista (nº4, III-1918); E. Ricart, que utiliza algunas unidades morfológicas de la gramática cubista (nº4, III-1918) o Torres García que incluye uno de los paisajes urbanos que realiza por estas fechas (nº5, IV-1918). Desde las páginas del nº "0" se rinde un homenaje necrológico a Boccioni; es, posiblemente la primera vez que este nombre se menciona en España.

Paralelamente a su contribución a estas revistas, las Dalmau preparan en 1917 un nutrido programa de exposiciones de



vanguardia (98): En enero (del 10 al 25) una exposición de E.C. Ricart presentada por Miquel Ferrá. En febrero, una de Torres García, que a partir de estos momentos intenta lanzar sus nuevos programas artísticos por todos los medios posibles (ese mismo año vuelve a exponer en las Laietanes, en la Publicitat y, en octubre, en la Sala Reig); la exposición viene acompañada por una serie de conferencias, en la línea de sus escritos en "Un Enemic del Poble", que irán apareciendo en "La Veu de Catalunya" (99); Torres García publicará sus textos también, por primera vez, en Madrid (100).

Del 24 del II al 10 del III, una exposición de Rafael Sala, que algunas veces expuso en pareja con Celso Lagar, presentada por el propio Dalmau. Del 17 al 31 de marzo una exposición de Hélène Grounhoft, esta vez en solitario y presentada por Junoy; por lo visto, la exposición de la Grounhoft provocó un cierto escándalo, pero no tanto como el que suscitaría el montaje, del 6 al 20 de abril, de un espectáculo compuesto por films ornamentales abstractos de Serge Charchoune y música intercalada de Balilla Pratella, presentado también por Junoy (101). En junio, Dalmau organiza una exposición -homenaje a las personalidades francesas que habían contribuido a la realización de la muestra de arte francés de la que hablaremos a continuación; intervinieron en este homenaje: Barradas, Carles, J. Dalmau, F. Elias, Aurora Folquer, M. Gimeno, P. Isern, Ivo Pascual, J. Pujó, Trne Esquius, Vayreda, Gausachs, J. Junyer, Mir, Mompou y obras de Nonell. En noviembre, Junoy vuelve a presentar otra exposición en Dalmau, la de Franck Burty. En diciembre, se celebra una de "pinturas simbolosófiques" (sic) de Salvador Parats, de la que no hemos encontrado más que la referencia. Como dato anecdótico, diremos que, por estas fechas, las Dalmau se anuncian como comercializadoras de "Antigüedades y Arte Moderno:

cuadros, retablos, muebles, ropa, grabados".

En octubre, las Laietanes presentan la primera exposición individual de Manolo Hugué en España. Acababa de llegar a Barcelona y parece que la exposición se hizo con objeto de proporcionarle alguna ayuda en su precaria situación económica (102); El contacto de Manolo con el público español será, sin embargo, algo infrecuente.

Suceso importante de 1917 es el estreno en Madrid y Barcelona durante el verano, del ballet "Parade" de Diaghilev (103), circunstancia por la que Picasso pasará por Madrid para recibir el mencionado homenaje de Pombo. En esta ciudad expondrá, por primera y única vez, y entre grandes aspavientos de la crítica y del público, Celso Lagar, una muestra de óleos y dibujos "planistas" (en marzo, Galería General de Arte).

Conviene reseñar también que ese año, Feliu Elias publica, bajo el seudónimo de "Joan Sacs" La pintura moderna francesa fins al cubisme, libro en el que comienza a perfilar ya un cierto rechazo frente a las últimas tendencias artísticas (104).

Pero uno de los hechos que causaron más impacto en este 1917 fue la mencionada "Exposició d'Arts Françaises", dado que iba a suponer una toma de contacto, a gran escala, con una producción artística hasta ahora poco y mal conocida por el público. Bohigas Tarragó nos brinda abundantes datos del proceso organizativo de esta exposición (105): El 11 de abril de 1916 entró en el Ayuntamiento la petición formal de los artistas para que se realizase en Barce-

lona la gran exposición que ese año debía tener lugar en París y que se había suspendido a causa de la guerra. Por lo visto la petición tuvo éxito a pesar de las tensiones entre aliadófilos y germanófilos que hacía tiempo asolaban los plenos municipales. Hubo también ciertas fricciones porque la exposición francesa suponía un nuevo retraso de la municipal que no se celebraba desde 1911. Por fin, el 29 de junio de 1916, el Ayuntamiento acordaba la celebración de una "Exposició d'Art Français. Barcelona 1917". Se integraban en ella, como entidades expositoras el "Salon des Artistes Français", el "Salon de la Société Nationale de Beaux Arts" y el "Salon d'Automne". La comisión organizadora estaba formada por miembros del Ayuntamiento y la totalidad de la Junta de Museos; existía también un Comité de Honor (presidido por el marqués de Comillas y el Alcalde) y una Comisión Ejecutiva. El crédito extraordinario del Ayuntamiento ascendió a 100.000 pesetas.

La inauguración, el 23 de abril de 1917, fue un auténtico acontecimiento oficial, con asistencia de autoridades, intelectuales, bandas de música etc. etc. . Recogemos algunos datos sobre el volumen de la exposición: 1458 obras pertenecientes a 70 pintores, 42 escultores 14 arquitectos y 19 grabadores de la "Société des Artistes Français"; 98 pintores, 22 escultores, 12 arquitectos y 23 grabadores de la "Société Nationale de Beaux Arts"; 89 pintores, 11 escultores, 3 arquitectos y 6 grabadores del "Salon d'Automne". Había además una amplia sección de artes decorativas con obras de 98 autores y a todo ello habría que sumar una amplia serie de objetos antiguos del "Mobiliario Nacional de Francia".

El éxito fue rotundo, y la prensa la elogió profusamente (106).

En la muestra estaban presentes la mayor parte de las tendencias artísticas francesas desarrolladas desde las últimas décadas del siglo XIX. Por primera vez, el público español podía acceder a una visión directa, tanto del refinamiento de las innumerables variedades de "pompiérismo", como a una amplia representación del impresionismo, divisionismo, simbolismo, fauvismo y hasta del cubismo. Manet, Monet, Renoir, Berthe Morissot, Degas, Sisley, Seurat, Signac, Pissarro, Rodin, Carrière, Puvis, Gauguin, Rouault, Cézanne, Bourdelle, Dufresne, Dunoyer de Segonzac, Otton Friesz, Matisse, Bonnard, Vallotton, Vuillard, La Fresnaye, Jaulmes, Marquet, Desvallières... Eran contemplados, en su mayoría, por vez primera y arropados por un conjunto al que legitimaba el ser representante de un líder inequívoco en las artes plásticas: Francia.

En enero había salido en Bilbao el Nº1 de la revista "Hermes" cuya publicación continuará hasta 1922. Como dice Mainer, su director, Jesús de Sarriá, "se apresuró a servir de puente entre la ideología y el capital, entre el vizcainismo y los industriales. O quizá mejor, entre la ortodoxia sabiniana (de Sabino Araña, padre del nacionalismo) y el empujón financiero de Ramón de la Sota y Llano, el mayor armador de España" (107). En ella cobrarían forma los primeros intentos de definición de una esencia de la pintura vasca, sobre todo con los artículos de Juan de la Encina, Margarita Nelken y Joaquín de Zuzagagoitia (una continua apología de Guiard, Zuloaga, Maeztu, Arteta, Echevarría, Salaverría, los Zubiaurre etc.). "Hermes" surgía a imagen y semejanza de la estrategia del "Noucentisme" ; se apresuró a traducir al castellano el "Glosari" de D'Ors. Colaboraron habi-

tualmente en esta revista Bastera, Ramiro de Maeztu, Sánchez Mazas, Alejandro de la Sota, Díez Canedo, Salvador de Madariaga etc.. A pesar de su carácter inequívoco de plataforma nacionalista, sus páginas recogieron también información sobre los nuevos movimientos literarios y artísticos que se estaban produciendo en Europa.

1918-1924

1918.- Atravesamos el umbral de una etapa histórica profundamente decisiva. Es casi inevitable la referencia a esa Gran Guerra que se desmorona poco a poco arrastrando consigo la carcasa de Europa, a esa Revolución de Octubre que va a cuajar en el primer estado socialista del mundo, a los casos de Italia y Alemania, a todos esos acontecimientos que preparan el escenario de un proceso que culminará, malamente, dos décadas después. Las transformaciones políticas, económicas e ideológicas que van a ponerse en marcha a nivel mundial, perfilan una problemática de dimensiones gigantescas cuya simple descripción nos desborda por dos razones fundamentales. Primero, porque encajar el devenir de la historia española en este contexto mundial dista, con mucho, de ser una operación resumible en cuatro frases introductorias. Segundo, porque la inserción, en este edificio de los fenómenos que estamos rastreando, encontraría su rasgo más definidor en una voluntad de desconexión (queda claro que estamos hablando de la vanguardia artística española, autodefinición en la que puede encajarse toda la actividad artística crítica de este periodo) del tipo de la que ya nos sugirió aquella radiografía de 1909.

Se inicia un complejo proceso que va encaminando a España hacia la dictadura militar, a través de un camino de fuertes tensiones provenientes de una lucha de clases que evidencia su realidad con un avispero de conflictos sociales, a través de una sangrante y desalentadora guerra de Africa, de unos movimientos nacionalistas con unas bases de alianzas sociales con estrategias enormemente conflictivas, a través de las fluctuaciones de una

estructura económica desorganizada y de una ideología política y cultural cuyo angustioso esfuerzo por la autodefinición apenas si le permite una instrumentalización efectiva por parte de las distintas fuerzas que pugnan por la conquista de la geografía del poder.

Entre este complejo proceso y datos como el movimiento ultraísta, las apariciones "vibracionistas" de Barradas o la primera presentación pública de Miró, media una relación innegable, pero que difícilmente se puede especificar de una manera científica, con la simple yuxtaposición, como a veces se hace, de un calendario de datos históricos o análisis generales. La apabullante indiferencia de sucesos culturales como los que hemos enumerado ante la globalidad del entorno, su explícita materialización como miembros de un proceso autodefinido, apodícticamente, como justificable en sí mismo, son rasgos que dan forma concreta a las relaciones entre la sociedad y la visión que la mayor parte de estas manifestaciones pretenden dar de sí mismas. En rasgos como esta clara voluntad de incomunicación radican, a veces, las arquitecturas específicas de esa red de circuitos a través de la cual toda manifestación de la ideología es, en última instancia, producto de su contexto histórico. Unas arquitecturas que posibilitan, incluso, la aparente capacidad de funcionamiento de la literatura o de las artes plásticas como procesos dirigidos por sus propias leyes. Y es que el tiempo histórico no está dividido en una serie de relaciones diacrónicas que se mueven con un ritmo homogéneo, sino que los actos de implicación de unas piezas históricas con otras se realizan con una pluralidad de ritmos que sólo se coordinan cuando los analizamos dentro de unas magnitudes temporales cuyo tamaño rebasa, con creces, el de la

vida del individuo.

Evidentemente, estamos justificando la ausencia de esa introducción histórica amplia que parece inevitable antes de abordar cualquier historia particular como la que iniciamos a partir de este 1918. Pero la yuxtaposición de calendarios a que antes nos referíamos es lo único que cabría en este capítulo y es lo que posibilita esas acusaciones de "sociologismo", justificadas en tanto que denotan la endeblez de la aplicación de un método (110), pero injustificables en tanto que aboguen por un estatuto de definitivo aislamiento para el hecho cultural.

Sin embargo, a pesar de la desconexión que, disfrazada de redentorismo utópico, perfila la epidermis de las vanguardias artísticas de este periodo, de 1918 a 1925, los esfuerzos en pro de una actividad artística crítica española empiezan a tomar tierra en su lugar y en su tiempo, y aunque no manifiesten todavía su voluntad de ser caja de resonancia de la imagen de su historia contemporánea (habrá que esperar para ello a los años treinta o tal vez a la Guerra Civil), abandonan ese estado de "exabrupto" que con frecuencia se perfilaba como rasgo genérico en los años anteriores. La principal diferencia entre revistas como "Troços" o "391" y, por ejemplo, las de los ultraístas, es que las segundas pretenden, no sólo aparecer como un testimonio esporádico, sino incrustarse en un panorama cultural; aunque éste se haya concebido tan sólo a través de una fracción, de un pequeño territorio cuyo techo de destino previsto se circunscribe a una pequeña élite. Entre la exposición de Celso Lagar de 1915 y la de Miró



de 1918 media, como diferencia, al margen de sus contenidos respectivos, el canal de difusión vanguardista que Dalmau ha logrado consolidar a lo largo de esos tres años habilitando un cauce de integración, sea o no efectiva. La diferencia fundamental entre esta época y la anterior es que el público sabe ya, mejor o peor, según sus distintos estratos, que existe algo, casi un "género" artístico y literario, que se llama vanguardia y, en consecuencia, se dispone a aceptar o (como casi siempre) a rechazar una cosa que no es una simple sorpresa etnográfica. A esto último contribuirá, sobre todo, el rechazo sistemático que se <sup>había</sup> verificado sobre las vanguardias desde la crítica que les era refractaria; una negación constante que les fue construyendo un espacio propio en el seno de la cultura española. Volveremos sobre esta cuestión.

En 1918 no queda ya en Barcelona casi ninguno de los vanguardistas extranjeros que lograron condimentar el calendario de 1917. No obstante, Dalmau inaugura su temporada presentando, él mismo, una exposición de paisajes de los pintores suecos Bertil Damm, Hedar Jönzen y Folke Oström (111), jóvenes artistas que habían trabajado ya algún tiempo en París dentro de las nuevas directrices del paisaje. A partir de este momento y hasta su famosa exposición de vanguardia de finales de 1920, Dalmau se dedicará, exclusivamente, a la promoción de la pintura catalana. Ha logrado conquistar el prestigio buscado desde principios de la década con un nombre que suena ya a nivel internacional; su capacidad de operación en el panorama catalán está fuertemente respaldada. Ya vimos que este año se fundan en Barcelona cuatro asociaciones de artistas: "Associació d'Amics de les Arts", "Agrupació Courbet", "Els Evolucionistes" y "Nou Ambient". La primera

se presentó públicamente en diciembre, en las Laietanas, galería que este año ha empezado a contribuir con bastante intensidad a la difusión de las nuevas corrientes artísticas (en enero inauguraban la tercera individual de Iturrino); los "coubets" expusieron en la municipal de primavera; Dalmau acogió a los otros dos grupos: a "Els Evolucionistes" en marzo y a "Nou Ambient" también en marzo pero del año siguiente. Sin embargo, la operación más inteligente del marchante será la presentación, por primera vez en una muestra individual, del joven pintor Joan Miró.

Hasta estos momentos, Miró, que tiene 24 años, ha sido alumno de la escuela de la "Llotja" (en 1907), donde entra en contacto con Llorens Artigas y Enric C. Ricart, y del "Cercle Artístic de Sant Lluc", donde ingresa en octubre de 1913 (112). En 1916 ha tenido su primer encuentro con Dalmau, al que ha enseñado sus telas, y a principios de 1918 se integra en la citada "Agrupació Courbet" (113). La exposición de Miró en las Dalmau estuvo abierta del 16 de febrero al 3 de marzo: 64 obras entre óleos, acuarelas, apuntes y dibujos, ejecutadas entre 1914 y 1917 (114). En el catálogo figuraba una dedicatoria de J.M. Junoy en forma de caligrama acróstico:

forta pictórica M atèria  
I mpregnada  
d'una R efractabilitat  
c O ngestionant

El lenguaje de Miró, que en estas fechas está articulando sus elementos básicos (1918 va a ser, precisamente, un año decisivo para la configuración de su pintura), choca frontalmente con el

gusto del público. Según la crónica que Llorens Artigas hizo de la exposición (115), estas reacciones se repartieron mayoritariamente entre el disgusto, la indiferencia y la risa. Puede decirse que la exposición en las Dalmau significa el inicio decidido de su carrera artística pues al año siguiente hará su primer viaje a París donde, en adelante, pasará los inviernos, mientras que, en los veranos, residirá en Montroig. Su siguiente aparición individual supondría el lanzamiento definitivo, pues Dalmau logrará organizarle una exposición en la galería "La Licorne" de París (29-IV al 14-V de 1921), con un catálogo prologado nada menos que por Maurice Raynal.

A finales de diciembre (20-XII), Dalmau cierra su año dando publicidad a otra de las iniciativas de Torres García consistente en una exposición de "Juguetes de Arte". El uruguayo intentó varias veces montar en Sarriá un pequeño negocio de juguetes artesanos con piezas intercambiables para procurarse algunos ingresos pero, según parece, siempre resultó un rotundo fracaso. Ya a principios de ese mismo año, Torres García había realizado otra exposición individual en Barcelona, en la sala Reig, inaugurada dos días antes que la de Miró, en un claro intento de mutuo apoyo (116).

En el mes de marzo, la ofensiva se va a completar con la primera irrupción programática de Rafael Barradas, que inaugura en las galerías Laietanes una exposición "Vibracionista" (117). Definido por Barradas como "el traslado al lienzo de la proporción geométrica de las cosas" (118) y lingüísticamente articulado con una mezcla de elementos de las gramáticas del Cubismo y del

Futurismo, el "Vibracionismo" se presentaba con instrumentos análogos a los que, en su día, había utilizado el "Planisme" de Celso Lagar: una palabra dotada de la mágica desinencia "ismo", destinada a provocar una previa y carismática identificación con el arte de vanguardia, como ese recinto que en el hábito del consumo público suena ya casi a un género específico de la producción artística; unos cuantos párrafos en el catálogo a manera de manifiesto-exégesis, fórmula que también está integrada en el estatuto genérico del vanguardismo; un conjunto de obras, cabeza de serie de unas cuantas exposiciones (119), acotado como paradigma objetual de la irrupción programática y, finalmente, la difusión a través de revistas de sello vanguardista, de una serie de dibujos en la misma línea, con un pie de imprenta en el que se incluye la citada denominación. Torres García, que vivió muy de cerca los momentos en que surgió el Vibracionismo, nos los ha descrito de esta forma: "Un día quise concretar el arte de Barradas, y nos pusimos a definirlo bien; él hablaba, y yo contestaba, preguntando al mismo tiempo, y a veces, deteniéndonos a considerar bien las cosas. De ello salió, poco más o menos, lo que sigue; y que puede ser una buena lección de pintura.

El pintor ha mirado, sin fijar la atención, varios objetos, hasta que su vista se detiene, fuertemente interesada, por uno de ellos.

El porqué, será imposible decirlo, pues el artista también lo ignora, pero no el hecho que seguirá después, inmediatamente, el buscar la asociación de emociones o sensaciones correspondientes a esa primera, centro de una misma calidad o sabor plástico. E inmediatamente, a esta primera asociación, seguirán otras, como dentro de una escala propia de valores, buscando, del mismo

modo, sus correspondientes, y enlazándose todas en gradación.

Tal rojo, que ha herido su sensibilidad, buscará fatalmente, su complementario, en un verde de la misma intensidad; tal valor que representaría un 3 (dentro de la escala), buscará equilibrarse con otro 3. Los objetos intermedios quedarán anulados o supeditados a los primeros.

El vibracionismo, es, pues, cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca.

Otro aspecto: consideremos la forma GEOMETRIZADA. Tal círculo, está formado por una serie de ángulos, tal forma irregular nos da un rectángulo, tal objeto estará sólo iniciado: es que cada forma de éstas buscará complementarse o rectificarse en EL ESPECTADOR, y así logra el artista otro modo de vibración, algo viviente, QUE NO DARIAN LOS OBJETOS REPRESENTADOS NORMALMENTE O COMPLETOS. Consideremos el retrato: ¿Qué ha interesado al pintor por encima de todo? Pues aquellas cosas que reúne el individuo QUE LE CREAN SU AMBIENTE ESPECIAL, propio, no el parecido físico. Es decir, algo sobrerreal o más real.

En estas notas está todo el proceso de la pintura (de entonces) de Barradas, pues ellas nos ponen en la intimidad de su concepción plástica.

Y casi no más desde ese ángulo veía el mundo, todo lo demás era muy secundario. Y claro, lo que seguía a esto, en orden de interés, era el imponerlo, el hacerlo comprender, y de ahí la lucha que tenía con todos, y de ahí también sus rencores, contra los

que, comprendiéndole, no querían manifestarlo y hacían como que no veían." (120).

Las Laietanes van a sumar inmediatamente otras dos exposiciones a esta especie de ofensiva general del vanguardismo plástico catalán: en el mismo mes de marzo la de Rafael Sala y, en abril, una "planista" de Celso Lagar y Hortensia Bequé (121). Resulta significativo observar cómo la revista "Trocós" da noticia conjunta de estos hechos, después de haber hablado del Nunismo de Albert-Birot, del futurismo, del Cubismo, de Max Jacob y de Apollinaire: "A les galeries Laietanes el terç vilanoví Rafael Sala exposà unes pintures durant la darrera mesada; l'habilitat inquieta de Barradas, de plé en la més generosa recerca, féu vibrar l'esguard simplement tafañer dels espectadors d'un perpelleig sospitós i, durant aquests dies, el senyor Celso Lagar exhibiciona una bella col·lecció dels seus darrers quadres, clivells de neguit en la boira macissa de la molt aixaropada Barcelona." (122).

Este año aparecen tres nuevas revistas catalanas implicadas de alguna manera en esta línea de sucesos: "Arc Voltaic", "El Camí" y "L'Instant". La primera (123), que aparece en febrero, es la segunda revista que dirige Salvat Papasseit y su publicación llega a superponerse con la de "Un enemic del poble"; sin embargo, es posible que estuviese prevista para no sobrevivir a este primer número. En sus seis únicas páginas hay poemas de Joaquim Folguera y Emili Eroles, un caligrama de Salvat y el manifiesto de Torres García "Art-Evolució" en traducciones francesa e italiana; un dibujo de Joan Miró en la portada y en su interior otro vibracionista de Barradas. El lema de la primera página ("Plastu-

tat del vertic, formes en emoció i evolució- Vibracionisme de idees"- Poèmes en ondes Hetzianes") quiere ser una síntesis emblemática de Torres García (referencia a sus manifiestos "Plasticismo" y "Art-Evolució"), de Barradas (Vibracionisme) y del propio Papasseit que seguramente está rumiando ya su famoso Poèmes en ondes Hertzianes que publicará al año siguiente (125).

Las otras dos revistas, "El Camí" (nº1 en enero de 1918) y "L'Instant", no están en la línea novísima de la anterior pero son publicaciones que también se harán eco de las nuevas corrientes artísticas y literarias ; sobre todo la segunda (126) . En realidad, "L'Instant" comienza a aparecer en París , en julio de 1918. dirigida por Pérez Jorba, hasta su nº 8 (II de 1919). Es a partir de agosto de 1919 cuando aparece el primer número catalán , manteniéndose hasta el quinto (octubre de 1919). En la primera página del número 1 barcelonés se lee: "Un mot encara. Tot eclecticisme és plebeu, i rès en voldria tant com que L'INSTANT vingués a parar en recull eclèctic." . En ella se publicaron textos de Junoy, Llorens Artigas, Soupault, D'Ors, Tzara, Carner, Papasseit, Albert-Bitot, Aragay, etc., e ilustraciones de Obiols, Nogués, Banet, Domingo, Miró, Picasso, Ricart, Sunyer, Manolo Hugué, Casanovas , Torres García y Rafols. Apareció también el artículo de Pérez Jorba "Divagacions sobre art d'avantguarda" (127), auténtico manifiesto en pro del arte nuevo y uno de los primeros textos españoles donde aparece, nítidamente utilizada, la noción de vanguardia : "La representació no és funció d'art pur i malhaurat qui la cerca. És funció de baix estament. Qui representa imita. Qui imita es esclau. Qui es esclau en creacion mai s'allibera . L'artista qui imita és un falsificador qui es desgrada en el més baix ser-

vilisme, el mental".

No podemos abandonar el 1918 barcelonés sin recordar que, por fin, el 11 de mayo se inauguraba la gran "Exposició d'Art" con la que se reanudaban las exposiciones de primavera suspendidas desde 1911. De su magnitud, dan idea las casi 1700 obras que figuran en el catálogo (128). En esta exposición, que estuvo organizada en base a las distintas agrupaciones artísticas (Real Círculo Artístico, Cercle Artístic de Sant Lluc, Sociedad Artística y literaria, Les Arts i les Artistes, e Independientes), se presentaba públicamente la recién fundada Agrupació Courbet, si bien, como dijimos, encuadrada con los de San Lucas, hasta tal punto que el catálogo oficial no los diferencia en el seno del Cercle, por lo que se hace difícil deslindar los nombres de sus componentes. Creemos que la representación de los "Courbets" fue la siguiente: Miró (3 obras), Barradas (2 obras), Torres García (2 obras), M. Espinal (5 obras), E.C. Ricart (4 obras) y J. Llimona (6 obras). En esta misma exposición cabe destacar otros nombres, esta vez dentro de Los Arts i les Artistes: Celso Lagar (sólo una obra: "nú" ), Iturrino, Sunyer, Bertil Damm y, sobre todo Robert Delaunay, que aparecía por primera vez en España de una manera pública (por estas fechas ya tiene domicilio en Madrid). El francés presentaba nada menos que 16 obras de su última producción (129): Discos simultáneos, "ventanas", torres y un "Arc-en-ciel". Dada la enorme cantidad de público que visitó esta exposición estamos ante un hecho de diferente magnitud que la de las anteriores presentaciones de vanguardistas extranjeros en las pequeñas galerías privadas.



Aun aludiremos a otra publicación barcelonesa muy interesante para nuestro trabajo debido al elenco de artistas que trabajan en su ilustración: el Almanac de La Revista . Any 1918 . Sus 167 páginas están ornamentadas con dibujos de Obiols, Nonell, Canals, Picasso, Manolo, Sunyer, Casanovas, Gimeno, Colom, Carles, F. Vayreda, Aragay, Nogués, Inglada, Benet, Guàrdia, Miró, Sala, Torres García, Ricart, Togores, Manuel Cano, Marques Puig, Ramón Suñer, y F. Domingo. Es decir, con la primera línea de las artes plásticas catalanas del momento (aunque no con la primerísima pues faltan Barradas y Lagar, y tanto lo de Picasso como lo de Miró son lo más "inofensivo" posible).

Pero la ciudad que este año va a dar el aldabonazo más aparatoso es Madrid. Nada había vuelto a pasar desde el estreno de "Parade" y la exposición de Lagar de 1917. En el verano de ese año llegan a la capital tres hombres fundamentales para el futuro de la renovación cultural madrileña: Vázquez Díaz, que viene después de una larga estancia en París, donde ha visto nacer y desarrollarse los últimos movimientos artísticos y se ha dejado impregnar por ellos. Rafael Barradas, que abandona Barcelona para instalarse en la capital hasta 1925, fecha en la que regresará a la ciudad condal. Y el chileno Vicente Huidobro, que había vivido en París los dos últimos años intensamente vinculado a los grupos poéticos de última hora. Con el tiempo, Vázquez Díaz jugará un papel preponderante en la vida artística madrileña, como un auténtico abanderado de la modernidad; pero para que esta consagración se produzca habrá que esperar hasta su exposición de 1921, pues la que realiza este año en el salón Lacoste no logra perfilar este carisma. Barradas es todavía un desconocido, pero a partir del

año siguiente entrará en contacto con el mundo cultural madrileño a través de Manuel Abril y José Francés y luego de Martínez Sierra, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Jarnés, Lorca, Chabás, Ortega etc. (130).

Al tocar la figura de Huidobro (cuyo paso por Madrid fue sumamente fugaz) y la magnitud de su importancia, resurge siempre una enconada polémica no exenta de intereses "divistas" que la han oscurecido profundamente.<sup>(131)</sup> En 1917, el chileno había trabajado en la revista francesa "Nord-Sud" junto a su director Pierre Reverdy y al lado de Picasso, Lipchitz, Gris y toda una legión de poetas intelectuales y artistas<sup>(132)</sup>, por lo que llegaba a Madrid pertrechado con el baul mágico de los utensilios de la vanguardia. Recuerda Guillermo de Torre que: "De boca de Huidobro oí algunos de los primeros nombres verdaderos que iban a definir la época amaneciente; en su casa vi los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas. Allí, en casa de Huidobro, o por mediación de éste, conocí a algunos artistas extranjeros que habían logrado hacer escala en Madrid. En primer término a los esposos Delaunay, Robert y Sonia; luego a un grupo de pintores polacos, Wladislaw Jahl, Marjan Paszkiewicz; a teorizantes políticos rusos, compañeros hasta poco antes de Lenin, en Ginebra, pero que ahora más bien se mantenían a la expectativa. Allí se incubó originariamente el óvulo ultraísta, entre los contertulios españoles, de cuyos nombres sólo he de recordar aquí, a modo de homenaje, el de dos escritores que ya no existen: el de Mauricio Bacarisse, y el de otro que no llegó a alcanzar notoriedad, pero que se anunciaba como el ingenio más abierto del futuro... Alfredo de Villacian" (133).

Cansinos Assens, otra de las piezas fundamentales del rompecabezas que va a consumarse este año (134), publicó, en 1921, una extraña novela titulada El Movimiento V.P. (135) donde da cuenta, irónica y metafórica, del paso de Huidobro por Madrid:

" ¡Gracias, loh hermano! -dijeron los poetas-. y tendiendo las manos a Renato (Huidobro), invitáronle a sentarse en sus divánes. El poeta de las trincheras tomó asiento y sin dar lugar a que le rogaran , con voz inspirada, empezó a hablar:

-Yo, loh poetas !, vengo de las trincheras y traigo mis ojos deslumbrados por las maravillas de un tiempo verdaderamente nuevo. Perdonad ; pero después de haber visto lo que he visto, vosotros me parecéis horriblemente viejos. Vosotros todavía sois esclavos de las palabras: los poetas de las trincheras inventaron el modo de construir sin ellas un poema. ¿Para qué esa esclavitud del léxico? ... .. Creo cosas que no existen en la realidad y produzco imágenes dobles y triples como flores privilegiadas. Yo hago poemas que no son para ser leídos , sino para vistos. Yo fundo en mis poemas la pintura y la música. Mirad.

Y abriendo un gran cartapacio mostróles una página , en las que había anagramas y series de guarismos y letras que recordaban las fórmulas algebraicas . Los viejos poetas jóvenes contemplaban estupefactos aquellas acuaciones... ..-Gracias - dijeron los poetas del movimiento V.P. Y aplicáronse a descifrar aquellos signos, diciendo: -! Ahora sí que vamos a ser verdaderamente jóvenes! " (136) .

Huidobro publicó cuatro libros en Madrid durante ese 1918: Equatorial, Poemas Articos , Hallalf y Tour Eiffel (ilustrado por

Robert Delaunay). No vamos a preocuparnos ahora de cuáles fueron las primeras causas motoras ni de cómo se articularon entre sí, pues todo ello ha sido sobradamente estudiado; el caso es que, a finales de año, Madrid contaba con un ismo literario formalmente constituido y promulgado a través de un manifiesto programático: el Ultraísmo. La influencia de este movimiento en las vanguardias artísticas fue algo decisivo y lo iremos viendo perfilarse en los años sucesivos.

En el mes de abril se había producido otro suceso que tuvo gran repercusión en este 1918 madrileño y que, más adelante, aportaría algunos cables más a los circuitos de la plástica ultraísta. Nos referimos a la exposición de pintores polacos que se celebró en uno de los patios del Ministerio de Estado (138). Presentaban sus obras Marjan Paszkiewicz, Ladislaw Jahl y Wacław Zmadowski. La exposición, lejos de ser una simple muestra colectiva como ocurrió con la celebrada en Dalmau en 1912, se intentaba perfilar como una muestra con un programa coherente, heredero del "Sincronismo" que Morgan Russell y Macdonald Wright habían presentada en el Salón de los Independientes de París en 1913. Paszkiewicz firmaba el manifiesto que acompañó a la exposición y que fue reproducido por José Francés: " Los ensayos de una perspectiva nueva y la estilización abstracta de lo natural, la depuración del color en el sentido de su significación espacial o la evocación sólo colorística de la forma, son, en su definitivo alcance, intentos de liberación completa de la pintura, de su misión de anecdotar, de reproducir, de reflejar.

Ritmizar la superficie hasta el máximo de su vida plástica, buscando sólo en las cualidades decorativas de los elementos pic-

tóricas leyes de la expresión, es separar definitivamente la pintura de las demás artes y fijar claramente la diferencia entre el valor plástico realizado y observado en la naturaleza... ...La desarmonía, siempre latente entre la línea y el color en la representación de la forma, queda aplanada con la posibilidad de expresar la forma como efecto de relaciones colorísticas; por otra parte, la negación de este valor espacial del color devuelve a éste toda su sonoridad abstracta. Libre de toda significación descriptiva y depurado de la valoración del claroscuro hasta alcanzar la radiación simultánea del iris, el color llegó a ser en la pintura el elemento más importante de la construcción plástica de la superficie..."(139)

Paszkiewicz se convertirá con el tiempo en uno de los elementos más activos del vanguardismo madrileño, polemizando encarnizadamente con D'Ors desde los primeros años de la década siguiente, cuando éste intenta volver a la carga con el asunto del clasicismo. Tanto él como Jahl colaborarían, desde el principio, con el movimiento ultraísta.

El artículo de Francés reaccionaba airadamente contra esta exposición: ¿Dónde hallar la perspectiva nueva, el hilo de la tradición museal, la 'ritmización de la superficie'?

No ciertamente en las ni siquiera extravagancias de los señores Wladislaw Jahl y Wacław Zawadowski, o en las notitas de ma-

siado iguales del Sr. Pankiewicz (sic).

Es la característica de lo que llaman arte novísimo: palabras, palabras y palabras.

Se intenta compensar la falta de expresión, la carencia de belleza de los dibujos (9) de las pinturas (?) con boutades literarias. Así, cada grupo, cada cenáculo, o simplemente cada artista, habla por medio de la pluma del escritor, en lugar de hacerlo con los pinceles del pintor.

Recordemos, por ejemplo los manifiestos futuristas, las elucubraciones cubistas, las explicaciones del dinamismo pictórico a lo Boccioni.

Pero los cubistas, los futuristas y los dinamistas ya son despreciados casi por académicos. ¡Juzgad cómo se considerará a los impresionistas!

Tampoco acogió muy bien Francés otra importante exposición celebrada en el Ateneo por Celso Lagar que, en noviembre, presentaba por segunda y última vez en Madrid un conjunto de obras "platinistas": "Xenius, el futuro" Excmo. Sr. D. Eugenio D'Ors, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, de Cataluña, hizo en la revista España el elogio de Celso Lagar - que ahora celebra una exposición en el Ateneo - en los siguientes términos:

"Celso Lagar, recio castellano de Salamanca, hombre del nombre castizo y agrio, te diste a las durezas de la escultura y luego a las de la pintura que es a manera de escultura también. ¿Qué más español, después de todo, que este querer... que deforma las cosas mejor que saberlas mirar en sosiego y dulce obediencia? Y que las deforma, no según Canon, sino por ímpetu de pasión, y,

lo que sigue, en ningún pintor podrían encontrar mejor Giotto que en un Celso Lagar. Hay en esa pintura una vocación de gran precio servida por organismos que ya se adivinan poderosos. Hay una firme y moderna voluntad de construcción.

Y Jose María Junoy, el crítico de las vanguardias artísticas, el avanzado exégeta de las avanzadas tendencias, que significa en España algo parecido a la simpática labor del malogrado Guillermo Apollinaire en Francia, fija con la siguiente biografía- que publicó con una arbitrariedad tipográfica imposible de reproducir aquí- la personalidad lagariana:

'Salamanca.- Mont.parnasse exposición.-Omnibus.-CELSE LAGAR, pintor genuino.'

En medio de estas opiniones y otras tan apologéticas o adversamento hostiles; delante de sus dibujos, de una epilepsia lineal muy graciosa, o de sus cuadros, de un acrobatismo cromático simpáticamente agresivo, Celso Lagar habla con grave brusquedad.

Demasiado grave para que no adivinemos su burla escondida, como detrás de su falsa ingenuidad adivinamos su pericia colorista.

Celso Lagar es un caso de extravagancia voluntaria, de lo que pudiéramos llamar epatancia pintoresca." (139)

Lagar abandonaría pronto la Península para volver a su añorado París sin ver consumada su aceptación en los medios artísticos madrileños y sin intentar <sup>(o poder)</sup> arrimarse al grupo de los ultraístas.

En el mes de mayo se celebra en Madrid, en uno de los palacios del Retiro, una Exposición de Arte francés, en un intento de emular la gran muestra barcelonesa de 1917. Sólo fue una

triste parodia de aquella pues, además de no contar más que con 190 obras, de entre ellas habían desaparecido todas las firmas que pudieran haber representado algún nexo con las nuevas tendencias; incluso habían desaparecido los impresionistas. (140). Con esta exposición quedaban patentes las diferentes actitudes de las "autoridades artísticas" de Madrid y Barcelona.

Como si se estuviese previendo una especie de despertar de Madrid a las nuevas corrientes artísticas, ese año se van a pronunciar cuatro conferencias relacionadas de alguna manera con el tema: en febrero el francés J. P. Alterman "El arte moderno en Francia", en el Ateneo; en marzo, también en el Ateneo madrileño, Margarita Nelken "Arte decorativo y pintura moderna"; en abril, en la Escuela Nueva, Juan de la Encina "Escultura moderna francesa" y, en mayo, la más importante, pues Marjan Paszkiewicz desarrollará ampliamente en el Ateneo el tema "La pintura tradicional y la pintura nueva".

Por otra parte, la revista "España" ha continuado ese año con una serie de artículos <sup>de Juan de la Encina</sup> dedicados a la difusión del arte moderno: Puvis de Chavannes (14-II), Paul Gauguin (14-III), Claude Monet (4-IV), Camille Pissarro (11-IV), Alfred Sisley (18-IV), Ferdinand Hodler (4-VII), Emile Antoine Bourdelle (31-X), Henri Matisse (14-XI) y Odilon Redon (26-XII). Pero la contribución más importante de esta revista fueron el artículo de Díez Canedo sobre el Futurismo (142), y con ciertos aires de nota necrológica y, sobre todo, la publicación, por primera vez en España, de un fragmento de Les peintres cubistes de Apollinaire (143).



No podemos abandonar 1918 sin decir que el 12 de octubre aparece en Sevilla la revista "Grecia", dirigida por Isaac del Vando Villar y teniendo al frente de su redacción a Adriano del Valle. "Grecia" será una de las primeras revistas que scoja sin limitaciones las distintas manifestaciones poéticas de los ultraístas. Sin embargo, tenemos que decir que hasta 1921, cuando ya se publicaba en Madrid, fue completamente impermeable a las nuevas tendencias de la plástica que ya habían incorporado otras revistas, limitándose a utilizar viñetas del más trasnochado modernismo (144).

1919.

La primacía que hasta ahora había ostentado Barcelona pali-  
doce notablemente. Dalmau, por ejemplo, como si se estuviese re-  
servando para el año siguiente, no realiza ninguna exhibición que  
supere las cotas de avance que se han podido observar hasta ahora.  
En marzo acoge la primera presentación pública de Nou Ambient  
(Camps, Iglesias, Llobet, Marqués, Soler, Vidal Galicia y Villa-  
nueva), asociación que siempre utilizará esta galería para sus  
exposiciones; pero al margen de esto, que dadas las fechas tampoco  
resulta excesivamente significativo para nuestra cronología, no  
hemos encontrado en Dalmau ninguna exposición digna de ser recogida.  
De Barcelona sólo diremos que en la Municipal de primavera  
de este año, que se inauguró el 28 de marzo, figuraban otra vez  
los miembros de la Agrupació Courbet con una sala propia (145) :  
Torres García (11 obras), Miró (5 obras), Benet (4 obras), Domingo  
(1 obra), Espinal (1 obra), Obiols ( 3 obras) y Ricart (5 obras);  
la agrupación quedaría disuelta , como ya dijimos, a finales de  
diciembre . También se exhibían 8 cuadros de Picasso, que expuso  
~~en~~ integrado en Los Arts i los Artistes. Se pensó que en el  
marco de la exposición se pronunciase un ciclo de conferencias  
sobre arte, teatro y música, a cargo de Pérez de Ayala, Haeterlink,  
D'Annunzio, Ortega, Anatole France, Sem Benelli, Bergson, Barrés,  
B.Cossío , Charpentier y Marinetti (!) , pero el proyecto no se  
llevó a cabo. (145).

Este año, Salvat Papasseit publica el mencionado Pomes en  
ondos Hertzianes , con cinco dibujos de Torres García (147), artis-  
 ta al que el mismo Papasseit le publica como editor el libro  
La regeneració de si mateix (148).

En Madrid, Cansinos Assens asume la dirección de la revis-  
 ta "Cervantes" desde el mes de enero. Ello significa la  
 obtención de <sup>otra</sup> plataforma sólida para la difusión de la obra  
 de los poetas ultraístas (149) : " La intención de un ultraís-  
 mo indeterminado , que aspira a rebasar en cada zona estética  
 el límite y el tono logrados, en busca siempre de nuevas formas,  
 será la que estas páginas adopten y la colaboración más juvenil  
 -según los tiempos del espíritu- será la que en este edificio de  
 arte hallará la mejor acogida" (150).

A partir de este momento aparecen en "Cervantes" una gran  
 cantidad de firmas de estos nuevos literatos que con mayor o menor  
 militancia se están apuntando a las directrices del movimiento  
 ultraísta: Garfias, Bóveda, Adriano del Valle, Huidobro, Chabás,  
 Espina, C. A. Comet, E. Puche, Gerardo Diego, Eugenio Montes,  
 Luciano de San Saor, Larrea, Rogelio Buendía, López Parra,  
 Francisco y Guillermo Rello, Guillermo de Torre, P. Raida, José  
 Rivas Panedas , Humberto Rivas Panedas, Lasso de la Vega etc. (151).

En ese mismo año, "Cervantes" se convierte en caja de resonancia  
 de los nuevos movimientos literarios y artísticos que se desarro-  
 llan en Europa al tiempo que comienzan las primeras exéges-  
 sis en torno a una modernidad, que se entiende como un proceso de  
 necesidad histórica. Así aparecen el artículo de Juan Cha-  
 bás "Orientaciones de la Post-Guerra" ( 152), los de César A. Co-

mot "Una época de arte puro" , que es una de las primeras auto-revisiones históricas de la vanguardia española (153) y "Un manifiesto futurista" (154) con el que se insinúa una cierta vinculación de esa vanguardia con los movimientos europeos. Sin embargo, al igual que "Grecia", "Cervantes se resiste a la inclusión de las imágenes de la nueva plástica.

En el mes de mayo aparece en Madrid el número único de la revista "Perseo" que, según De Torre no fue propiamente ultraísta (155) pero que, indudablemente, se hizo eco de las nuevas experiencias. En ella aparece el primer artículo sobre arte de Guillermo de Torre, precisamente, una exégesis sobre la última pintura de Barradas (156). El texto coincidía casi con la primera exposición madrileña del uruguayo y evidenciaba los primeros síntomas del proceso de "alianzas plásticas" del Ultraísmo . Barradas se había presentado en el mes de abril con una muestra vibracionista en la sala Mateu, compuesta con obras traídas de Barcelona como: "Viaje de Barcelona a Sitges", "Viaje en diligencia", "Barraca de juguetes" etc. (157).

En el mes de mayo, el Círculo de Bellas Artes presenta, por primera vez en la capital, una exposición de Iturrino, que fue incomprendida y causó cierto revuelo (158).

Estas fueron las dos únicas exposiciones que lograron romper la dinámica del panorama exhibitivo madrileño de 1919, que siguió funcionando al arbitrio de las pautas habituales.

Terminaremos con Madrid aludiendo a la aparición de un artículo sobre Soffici de Díez Canedo (158) y a la nueva conferencia que, en junio, dictó Paszkiewicz en el Ateneo sobre pintura polaca moderna. Pero también a tres hechos cuya significación se revelará años más tarde: Lorca ingresa en la Residencia de Estudiantes; Gregorio Prieto realiza sus primeras exposiciones individuales en Amigos del Arte y en el Ateneo, y Gabriel García Maroto inicia su camino decidido en la pintura, ofreciendo una muestra de 32 obras de pintura y dibujo, también en el Ateneo (abril) (159).

En directa conexión con los movimientos del Ultraísmo en Madrid tenemos que considerar los de Sevilla, ciudad que hasta la fecha había permanecido virgen de cualquier asomo de modernidad. Ya nos hemos referido a la entrada de Cansinos y otros en la redacción de la revista "Grecia" y lo que ello supondría como punto de partida para la difusión de las nuevas corrientes poéticas; desde esta fecha hasta su traslado a Madrid, en el verano de 1920, en "Grecia" se introdujeron también multitud de firmas extranjeras entre las que cabe destacar las de Max Jacob (160), Blaise Cendrars (del que se incluyó un extenso artículo sobre Cubismo (161), Tristan Tzara (162) y algunos otros interesantes artículos (163). Pero los ultraístas de Sevilla se atrevieron a más. El 2 de mayo (como si fuese una redundancia de la efeméride madrileña) organizaron una velada en el casto regazo del Ateneo sevillano (164). Fue la primera de las cuatro veladas que organizó el movimiento. Participó en ella toda la redacción de "Grecia" además de González Olmedilla, —————>

Pedro Luis de Gálvez , Garfias y un fajo de poemas de Cansinos; se recitó poesía de Apollinaire, Adriano del Valle, Garfias, Marinetti, Pedro Rida, J.M. Romero , Vando Villar y las citadas de Cansinos. Esta vez la irrupción se limitó a una tradicional lectura de poemas y la conmoción del público se redujo al impacto de un lenguaje nuevo. Más adelante las veladas incorporarían elementos visuales y técnicas de provocación propias de los actos de Dadá.

En el mes de mayo aparece nuevamente la obra de Celso Lagar, que esta vez expone en Bilbao , en la Asociación de Artistas Vascos; es la última aparición del pintor en nuestro país. En este mismo local van a exponer, en septiembre, Robert y Sonia Delaunay, que hacen su primera exposición individual en España (166). Pero en esta ciudad hubo un hecho que tuvo mayor trascendencia pública y que remachó la fama de Bilbao como el tercer centro artístico de España: la celebración, en septiembre , de la primera Exposición Internacional de Arte de Bilbao, una muestra fundamentalmente española y francesa en la que figuraron, entre otros, Zuloaga, Anglada, Echevarría, Regoyos, Arteta, los Zubizarre, Benedito, Sotomayor, Rodríguez Acosta, Sunyer, Picasso, Nonell, Canals, Mugués, Carles, Rusiñol, Mir, Maroto, Vazquez Díaz etc, por parte española y un gran número de artistas franceses entre los que destacaremos a Cézanne, VanDongen, Mari Cassat, Vallotton , Redon y Maurice Denis (167). Sobre las intenciones de esta exposición escribió Juan de la Encina, uno de los organizadores: "¿Cuál es su carácter? A los organizadores de ella nos han atribuido unos cuantos propósitos fantásticos. Algunos hemos cargado con una especie de sanbenito de bolchevismo artístico... Perdon, el achabacanamiento

de que gozamos los españoles parecemos bolcheviques del arte los que tanto amamos las viejas disciplinas. Por eso nos hemos puesto siempre frente a los que degradan y mixtifican. Si eso es ser bolcheviques del arte, nosotros lo somos, ciertamente ¡y a mucha honra! ... Pero tememos que nuestra actitud, que aquí resulta innovadora y revolucionaria, sea en otros lugares de más intensa vida artística simplemente conservadora. Eso es la exposición de Bilbao... una exposición a su modo conservadora. "Conservadora, no académica" (168).

Zaragoza intenta también ese año obtener una dimensión internacional y, en los meses de mayo y junio, el Ayuntamiento organiza una "Exposición Hispano-Francesa" con secciones de Bellas Artes, Industrias Artísticas y Arte Retrospectivo (170). En 1908 había organizado otra similar que había conmocionado la vida de la ciudad, en cambio, la de 1919 pasaría casi desapercibida para los medios de información. Su tono general fue bastante similar al de los certámenes de este tipo que se celebraban en España y su dimensión, tanto en volumen como en novedad, estuvo situada a medio camino entre la barcelonesa de 1917 y la madrileña de 1918. Los artistas participantes por parte española fueron los de siempre, clasificados regionalmente, y por parte francesa la representación se organizó también en Société des Artistes Français, Société Nationale des Beaux Arts y Salon d'Automne. Lo que nos interesa recoger aquí es que el público de Zaragoza tomaba contacto, por primera vez, con la obra de Vlaminck, Othon Friesz, Camoin, Marquet, Bonnard, Vouillard, Vallotton y Valtat y también con la de Togores, Nonell, Gargallo, Regoyos, Arteta,

Iturrino e incluso Picasso, con una obra de principios de siglo.

Cuando está a punto de concluir el año, aparece en Oviedo (noviembre) "Ultra (VLTRA). Hoja quincenal de Literatura", a la que "Grecia" dedicó las siguientes palabras : "Ultra con Cervantes y Grecia han venido a formar el triángulo lírico, como un iris luminoso en la oscuridad del novecentismo,. !Hermanos, hurra por nuestro Ultra! " (171). La dirigía August Gallart y en su equipo de redacción figuraban Cansinos Assens, Gonzalo de Alvar, J. de la Escosura, Luis Zubillaga y Manuel María Durán. Como era de prever , su vida fue cortísima.



1920.

"Teneis, amigos catalanes, la hermosa ventaja de ignorar, lo que pasa detrás de estas telas y el excelente deseo de no tratar de informaros. Paseaos pues, con toda <sup>la</sup> despreocupación que requiere un paseo por este jardín de sensibilidad. A lo largo de vuestro camino os dareis cuenta de que, como en el mundo de la física, hay descubrimientos por hacer en el de la sensibilidad ... (172).

Con palabras como éstas empezaba el texto francés ~~que~~ de Maurice Raynal que servía de prólogo al ~~catálogo~~ catálogo de la exposición de vanguardia más importante realizada hasta la fecha en España. Fue inaugurada el 26 de octubre y clausurada el 15 de noviembre. El local, cómo no, las galerías Dalmau, que con esta gran exposición (nada menos que 87 obras en catálogo) se resarcía de más de un año de silencio vanguardista. Dalmau había conseguido esta vez sobrepasar los límites de un pequeño acto privado, impli- cando en en él a los poderes municipales y a las más relevantes personalidades mediante un retórico comité de honor, cuya composición fue la siguiente: Presidente: Martínez Domingo, Alcalde de Barcelona y Ch. Philippi, ~~Consul~~ ~~General~~ ~~de~~ ~~Francia~~ ~~en~~ ~~Barcelona~~; Vocales: J. Cabot, (presidente de la Cámara de Comercio), Josep Llimona (Presidente de la Junta de Museos) y Nicolau D'Oliver (Presidente de la Comisión de Cultura); Andreu Barber, Dofill i Matas, J. Barbey, Ricardo Canals y Francesc Pujols (como miembros de la Junta de Museos); Magí Sandiumenge (Presidente de la Associació d'Amics de les Arts), Joaquín Borralleras (por el Ateneo), Mario

Aguilar (como periodista), J.M. Junoy (como escritor), Alexandre Plana (por el Ateneo y como crítico), López Picó (como director de "La Revista"), Romá Jorí ( como director de "La Publicitat" y de "Vell i Nou"), F. Ripoll (abogado), D'Ors (como director del Seminario de Filosofía), Lluís Plandiura (como coleccionista), Utrillo (como crítico), A. Vallescá (como crítico), J. Muntaner (como periodista), J. M. Albiñana (como coleccionista ) y Octave Lecante (Presidente de la Maïsson de l'Assistance Française). Era la primera y última vez que se producía esta directísima implicación de los poderes públicos con la <sup>más</sup> "ortodoxa" vanguardia artística . Se realizó un catálogo lujoso y profusamente ilustrado <sup>en el se</sup> que recoge la siguiente relación de expositores que, cotejada con los datos que hemos recogido hasta este momento , habla por sí misma: María Blanchard (1 obra), J.L. Boussingault (1), Braque (1), E. Cross (1), R. Dufy (6), E. Dufy (5), Derain (1) , Dunoyer de Segonzac (2), Othon Friesz (2), P.E. Gernez (3), Gleizes (3), Gris(1), H. Hayden (1), Herbin (1), Hermenn (3), G. Jack (2), Irene Lagut (1), P. Laprade(2), Marie Laurencin(3), Leger (1), Lhote(1), Lipchitz (1), Lotirón (1), Manguin (1), J. Marchand (4), Marquet (1), Matisse (1), Metzinger (1), Miró (3), L.A. Moreau (3), R. Mortier (5), Ortiz de Zárate (1), Picasso (4), Diego Rivera (1), K.X. Roussel (1) , Severini(1), P. Signac (3), Joaquín Sunyer (2), Survage (1), G. de Traz (3), Valtat (2), Vallotton (1), Van Dongen (1) , Vlaminck (2) y Angol Xarraga (1). En total, obra de 45 artistas proveniente, en su mayor parte, de envíos de los marchantes Leonce Rosenberg, M. Marseilley M. Bernheim , que codificaba a esta exposición en un nivel inequívocamente mundial. La "Veu" recogió la noticia y reprodujo la presentación de Raynal

(175) , como en su día había hecho con la de Nayral a los cubistas de doce, aunque, curiosamente, esta vez le dedicó menos espacio. "El año Artístico 1920" no se dignó ni a citarla. Francés quería seguir teniendo sus dominios acorazados frente a cualquier atisbo de permeabilidad de los poderes oficiales hacia las nuevas corrientes artísticas.

Del resto de la actividad de las Dalmau durante 1920, señalaremos que en enero se inaugura la segunda de Nou Ambient (174), en marzo una de Mompou (175), en mayo otra vibracionista de Barradas, en diciembre una de Ricart y, en ese mismo mes, una de "Assaigs de Torres García i d'en Barradas" (176).

A pesar de este plantel de exposiciones, la vanguardia artística barcelonesa va a sufrir ese año una pérdida irreparable con la que se cierra todo un auténtico periodo. Torres García abandona definitivamente Barcelona, y no volverá a la Península hasta 1932 en que intente probar suerte en Madrid. Parece que los deseos de triunfo del uruguayo no se habían visto colmados en la medida que esperaba. <sup>y que</sup> a ello contribuyó también el distanciamiento de Barradas. Torres García intentó primero instalarse en París y desistió al no encontrar suficiente apoyo por parte de Picasso(177); a finales de julio se encuentra en Nueva York, con la promesa de unos encargos para pintar murales en la catedral de San Patricio y en la Hispanic Society; ambas cosas fallaron. De 1922 a 1924 andará por Italia (Fiésole y Livorno). De 1924 a 1931 trabajará intensamente en Francia.

También abandona Barcelona Llorens Artigas, que ha obtenido una beca para estudiar en el extranjero. Parece que por estas fechas se instala en Barcelona Angel Ferrant, llevado a esta

ciudad por el traslado de la cátedra que, desde 1918, desempeñaba en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña (178). Este año, Salvat Papasseit publica el libro conocido habitualmente como el "Primer Manifest Catalá Futurista" (179).

Madrid: Rafael Barradas está en plena actividad. Con anterioridad a la mencionada exposición que este año celebra en Dalmau, Barba da realiza su segunda exhibición "vibracionista" en Madrid (en marzo en el Ateneo). Juan de la Encina dijo de esta exposición: "En la larguísima nomenclatura de las tendencias modernas, no sabemos qué título asignaríamos a Barradas. Tal vez el arte de estos últimos quince o veinte años ha tomado un giro, un si es no es charlatán, y la falta de arte verdadero se suple con la sobra de denominaciones. A Barradas quizá le conviniera la acepción de simultanista; pero no sabemos si, en efecto, se asignará a sí mismo cualquiera otra denominación. No haremos, por eso, hincapié en llamarle simultanista, pues aquí el hábito hace al moje y nos podríamos equivocar. No encontramos más que un defecto a esa pintura y es que nos parece vieja de unos cuantos años. Y en este género de pintura, en este frenesí de lo inédito, hay que caminar con rapidez vertiginosa, pues si no lo pasan a uno y se va al traste la gracia de la novedad-- única virtud del género. Decimos mal, no es la única, pues lo que nos lo hace simpático es su afición a escandalizar y arrojar el descrédito sobre tanto fantasma prestigioso. Al fin y al cabo son formas dinámicas y lo que tienen de extravagantes y no viables - esto es, lo que a nosotros nos parece extravagante y no viable-- se compensa generosamente con su buena y saludable misión desarticuladora. Estas extremas izquierdas del arte, son tan conveniente y necesarias como las de

la política. Pues gracias a su acción enérgica y contundente se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino o infecta el ambiente en que hay que edificar las cosas dotadas de capacidad de porvenir. Si en las cargas de los extremistas sufren algunas cosas dignas de mejor trato, eso importa poco, pues en la guerra es forzoso que haya bajas dolorosas, y, además, los ineptos y las ineptías tienen la cuquería de parapetarse mezquinamente detrás de tantas cosas respetables" (180). Este texto, escrito con una absoluta sinceridad, deja completamente clara la naturaleza y el tocho de la postura que Juan de la Encina adoptó de cara a la renovación artística, una postura que contiene, a su vez, la naturaleza y el tocho de lo que será la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Pero más importante que esta exposición fue la amistad que Barradas inicia este año con Federico García Lorca. La circunstancia que les iba a unir fue la representación de la primera obra teatral del poeta granadino: "El maleficio de la mariposa". El 22 de marzo se estrenaba en el teatro Eslava (con un fuerte patreo por parte del público), dirigida por Martínez Sierra e interpretada por Catalina Bárcena como primera actriz; los decorados eran de Nigroni, la música de Grieg y los números de danza estaban ejecutados por la "Argentinita". Barradas, que desde hacía algún tiempo trabajaba con Martínez Sierra, se encargó de los figurines (181). Fue a partir de este momento cuando surgió entre ambos una estrecha amistad que duraría hasta la muerte del uruguayo. No así los vínculos existentes entre Barradas y Martínez Sierra que se rompieron hacia 1925 sin que Barradas hablase nunca de las

causas, suficientemente serias como para que abandonase Madrid y regresara a Barcelona. Joan Marca nos confesó hace poco que todo tuvo su origen en la pasión ciega que se desencadenó en Barradas hacia Catalina Bárcena, lo que provocó las iras de Martínez Sierra, por causas, al parecer, simétricas.

En la Residencia, donde vive Lorca, se aloja también ~~ahí~~ un joven excéntrico y todavía desconocido que ese año organiza, allí mismo, el primer cineclub español: Luis Buñuel.

En diciembre, expone en la sala Mateu Sonia Delaunay Terk (182), lo que supondría su primera aparición pública en Madrid. En el mismo mes aparece una nueva revista ultraista: "Reflector", que como muchas otras no publicará más que un número (183). Conviene transcribir su contraportada, pues da idea del optimismo farolero con que se presentan sus responsables: "REFLECTOR. Revista internacional de Arte, Literatura y Crítica. Director José Ciria y Escalante. Secretario de redacción Guillermo de Torre. Redacción y Administración: ~~en~~ Palace Hotel. Madrid. ALGUNOS DE NUESTROS COLABORADORES: Louis Aragon, Celine Arnould, Mauricio Bacarisse, Rafael P. Barradas, Norah Borges, Jorge Luis Borges, André Breton, Gino Cantarelli, Blaise Cendrars, Cirikian Gaitzarro, César A. Comet, Paul Dermée, Mario Dessy, Gerardo Diego, Theo Van Doesburg, Joaquín Edwards, Paul Eluard, Joaquín de la Escosura, Antonio Espina García, Pedro Garfias, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Wilhelm Klemm, Juan Larrea, Ernesto López Parra, Tomás Luque, Juan José Mantecón, F.T. Marinetti, Eugenio Montes, Giovanni Papini, Valentin Parnack, Jean Paulhan, Francis Picabia, Ezra Pound, Maurice

Raynal, Alfonso Reyes, G. Ribemont-Dessaignes, J. Rivas Panedas, Adolfo Salazar, André Salmon, J. Salvat Papasseit, Lucía Sanchez Saornil, Ardegno Soffici, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Adriano del Valle, Isaac del Vando Villar, Daniel Vazquez Díaz, Francisco Vighi, etc. etc. ... Tirada mínima 10.000 ejemplares." Algo así como los 71 presidentes de Dada, pero sin gracia. Como puede deducirse fácilmente, "Reflector" era tan artesanal como el resto de sus congéneres ultraístas. Un dato fundamental es que la colaboración de Barradas con los ultraístas empieza a ser un hecho. El primer síntoma había sido el mencionado artículo que de Torre le dedicó en "Perseo", ahora Barradas incluía tres dibujos en "Reflector" ( dos de ellos ilustrando "Hal-Mais" de Adolfo Salazar). También se hacía patente en este número la incorporación a la plástica ultraísta de Norah Borges, mujer de De Torre, que en las páginas 14 y 15 incluye sendos grabados en madera. La revista incluye también artículos de De Torre sobre Lipchitz y Picasso ( 184). Los colaboradores reales fueron Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rivas Panedas, Adolfo Salazar, Ramón Gómez de la Serna, Adriano del Valle, José Ciria, Vando Villar; J.L. Borges, De Torre, y se reproducían textos de Soupault y Eluard. Las páginas de la revista se abrían con el siguiente editorial : " En el sector artístico y literario del mundo entero, surgen cada día numerosas fuerzas renovadoras, y se consolidan triunfales avances, que hacen presentir <sup>nuestra</sup> entrada en una época de florecimiento, sintética y constructiva. " etc. etc. las cosas ya habituales (185). Un mes antes de la aparición de "Reflector", Guillermo de Torre había lanzado su Manifiesto Vertical que también llevaba ilustraciones de Barradas y de Norah

Borges (186).

Por su parte, la revista "España" publica este año bastantes artículos relacionados con las vanguardias : "Perfiles bolcheviques... Un arte para el pueblo. Arte antiguo , Arte Moderno" (anónimo, 7-II); "Cubismo y algo más" (anónimo, 13-III), en respuesta a un artículo de Gómez Carrillo (187); "Un enemigo de Dada" (anónimo, 13-III); de Maurício Bacarisse: "Afirmaciones futuristas"(10-VII); y de Antonio Espina: "Arte Nuevo" (16-X) , estos dos últimos en el ya habitual tono de exégesis apologética. También la revista "Cervantes" había publicado, en julio, extractos del "Boletín Dada" (188) y , precisamente, este año, "Dada 5" citaba los nombres de Dalmau, Junoy, Cansinos Assens, Guillermo de Torre y Lasso de la Vega, entre los mencionados 71 "presidentes" del movimiento Dada (198).

En Sevilla, el 2 de marzo, Pedro Garfias leyó sus poemas en el Ateneo, presentado por Adriano del Valle : era la segunda de las veladas ultríatas (190). Una vez terminado el acto y dado el fracaso motivado por el rechazo del público, Garfias, Vando Villar, Gonzalez Olmedilla y Adriano del Valle se resarcieron por la calle con una juerga testimonial, apedreando un futuro monumento a Fernando III y "lapidando con patatas y panes duros" la Biblioteca del erudito Montoto. El Happening , iconoclasta y antipasatista, no se redujo a un sarao privado y fue minuciosamente narrado en las páginas de "Grecia", buscando de esta forma eco para una provocación a la que no había asistido nadie. Los mecanismos de Dada y del Futurismo se reproducían en Sevilla. Ve-



mos algunos fragmentos de esta "Epopeya del Ultra": " Pero ya nadie podrá evitar, puesto que es un hecho consumado, el que unos poetas bolcheviques (sic), sin ritmo y sin retórica , hayan lapidado 'concienzudamente'--! la única vez que pensamos ser concienzudos!-- la estatua nonnata de un militarote del pasado sangriento erigida en el centro de la Ciudad civilizada.

Cuando nos detenemos en nuestra empresa, bella por lo estéril y desinteresada, sentimos la embriaguez iconoclasta y en torno nuestro, como un moscardón indeseable que viniese de rondar un fósil prehistórico, runrunea un nombre: Montoto... .. Isaac está en el centro . Va, viene, atisba, ordena en voz baja: el porta-estandarte del Ultra, ha asumido el mando supremo de los rojos ejércitos iconoclastas. Toda su alma de luchador, del gran conductor de audacias que hubiera sido, resplandece en este momento en su mirada, en su ademán , en su palabra. ¡Ultra!. Es la consigna, A este grito, hay un verdadero fracaso de cristales. Pedro Garfias, circunspecto y tácito, alza el brazo y arroja sus proyectiles con la violencia bíblica de un profeta que lanzara una imprecación en medio de un puñado de incrédulos. Adriano del Valle, bolea el puño como un hondero balear, y hace dos impactos de un sólo coup de pomme de terre ; Isaac del Vando , como una catapulta, hace girar el brazo pesadamente, y su patata --un kilogramo de tubérculo--- atravesando la ventada, va a romper como un obús, la ventana del patio; yo cumplo con mi deber, aún me excedo, estoy seguro de haber roto el busto de Rodríguez Marín ..." (191).

En San Sebastián, Vazquez Díaz había inaugurado, en marzo , en el Magestic Hall de Bilbao, su segunda exposición individual

en España y alcanza ya cierta resonancia (192). En 1920 sale a la calle, en Orense, el nº1 de la revista "Nos" (Boletín de Cultura Gallega) que dirige artísticamente Castelao.

1921.

Los dos hechos más significativos para nuestro recorrido cronológico se producen en Madrid, pues 1921 es el año de mayor virulencia de los ultraístas, que ya han formalizado sus alianzas con los artistas plásticos. Dos nuevas veladas tienen lugar en esta capital. La primera de ellas (otra vez fecha curiosa), el 28 de enero en el salón Parisiana(193). Parece que hubo ciertas diferencias entre el proyecto (anunciado por la revista "Ultra" que acababa de empezar a publicarse) y lo que luego tuvo lugar en la realidad. El acto previsto contaba, además de los elementos literarios, con un aspecto musical a cargo de Juan del Brezo y Rafael Galindo y otro plástico consistente en la decoración de la sala por el matrimonio Delaunay (también estaba previsto que Robert pronunciase una conferencia sobre pintura moderna) y la exhibición de cuadros de Vazquez Díaz y los polacos Jahl y Pazkiewicz.

A pesar de que el mencionado programa no se realizara, nos interesa comprobar que nuevos artistas se encuentran ya incorporados al movimiento y que junto con Barradas, Norah Borges, Eva Aggerholm y, más tarde, Boreas, constituyeron la totalidad del equipo que colaboró con los poetas. La velada del Parisiana, ampliamente descrita por la prensa y por los propios ultraístas, contó esta vez con un plantel de actores bastante más amplio (194): Humberto y José Rivas Panedas, De Torre, Bacarisse, J.L. Borges, Garfias, E. Montes, C.A. Comet, Gerardo Diego, Lasso de la Vega, Tomás Luque, López Parra, Ciria y los hermanos Rello. Tanto la versión periodística como la ultraísta coinciden en resaltar el escándalo que se produjo, esta vez con unos síntomas

enormemente análogos a los de las funciones dadaístas. Precisamente, es por estas fechas cuando Dada adquiere su máximo grado de difusión en nuestro país, sobre todo de la mano de Guillermo de Torre (1915). Merece la pena releer algunos fragmentos de la mencionada crónica de "Ultra", pues ilustra muy bien este pulso provocativo que, por primera vez, están adoptando nuestras vanguardias y que no volveremos a ver, tan explícito, hasta los tiempos de "L' Amic de les Arts" de "El Centaure" de Sitges, de los manifiestos antiartísticos de Dalí, Gasch, Montanya y Díaz Plaja, las provocaciones de Alberti en el Lyceum Club o la "Telefonía Celeste" que organizaron Adriano del Valle y José Caballero:

"A pesar de las intrigas de los que se confabularon para malograr nuestros propósitos, la velada del Parisiana colmó nuestras más fervientes aspiraciones... Hemos conseguido todo lo que nos proponíamos. Nuestra velada despertó enorme expectación en todas partes. Hacía tiempo que no se discutía un tema literario con tanto interés, tan apasionadamente. Aunque sólo fuera por eso estaríamos satisfechos. Se nos niega, se nos combate, pero se nos discute y nosotros somos y seremos el motivo de todas las conversaciones, porque estamos regueltos a no dejar en paz a los sordos y a los ciegos... J. Rivas Penedas, Jorge Luis Borges... y los hermanos Rello, leyeron hermosos poemas que tuvieron la virtud incomparable de indignar a los cretinos que nos hacen el honor de no comprendernos. Nuestro movimiento es superior a la mentalidad de hoy y esa incompreensión es nuestro orgullo."

La segunda velada de Madrid (cuarta y última) se celebró en el Ateneo, el 30 de abril. Reproducimos la crónica aparecida en "Ultra" para esta ocasión: "El Ateneo nos abrió sus puertas deseoso de oír nuestra palabra, nueva y vibrante. La sección de Literatura quiso que fuésemos a leer nuestros poemas en la tradicional cátedra ateneísta, y nosotros fuimos a ella con la libertad y el entusiasmo, que son dos de nuestras virtudes. Se leyeron cuartillas sobre estética ultraísta, se pronunciaron palabras bautismales y se recitaron poemas siguiendo este orden. 1º: Ultraísmo: alegría de ser poeta" y "Camino de hierro", por Rafael Lasso de la Vega. 2º: "Consideraciones estéticas" y "Puzzle", poemas por Guillermo de Torre. 3º: Palabras de A.M. Cubero. 4º: "Exaltación de la rana ultraísta" y "Poema", por López Parra. 5º: "Ki-ki-ri-ki" y otros dos poemas por Humberto Rivas. 6º: "Poemas", por J. Rivas Panedas. 7º: "El poema de las manos", por Pérez Doménech. 8º: "El anti-yo", estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra por Barradas. 9º: "Especímenes", por César A. Comet. 10º: Poemas de Cirfa y Escalante. 11º: "Poemas", por Luque y E. Puche. 12º: "Fuegos artificiales", poema humorístico de Vighi, con quien simpatizamos cordialmente, aunque no figura dentro del movimiento ultraísta. La velada fue un éxito clamoroso para nosotros, a pesar de las protestas de una exigua minoría rotundataria y obtusa, que originó la indignación del público en general al grito de 'idiotas los que protestan', lanzado valientemente por Andrés González-Blanco, fogoso defensor del arte nuevo". (196).

Esta vez, el acto se había anunciado profusamente con carteles de Jahl, pegados a lo largo de la carrera de San Jerónimo (197).

En 1921 los ultraístas sacaron a la calle dos nuevas revistas: "Tableros" y "Vltra" (198). La primera no pasó de cuatro números (15-XI-1921 a 28-II-1922) y, en realidad, fue una refundición de la segunda (que había salido a principios de año) hecha por Vando Villar como director y Gutiérrez Gili como secretario (198'). Colaboraron en ella De Torre, A. Espina, J. L. Borges, Gerardo Diego, Lasso de la Vega, Kamer, Gómez de la Serna, los hermanos Rivas, J. Ibarra, Luis Mosquera, R. Buendía etc. En su ilustración colaboraron, sobre todo, Jahl y Barradas.

"Vltra" había salido en enero y fue, sin duda, la revista ultraísta más importante y de mayor duración: 24 números, hasta febrero de 1922. Con el tiempo llegó a subtitularse "Revista Internacional de Vanguardia". Aunque no tuvo director fijo, parece que fue Humberto Rivas quien la capitaneó directamente. En ella colaboraron casi todos los poetas implicados en el Ultraísmo (199) y sus elementos plásticos corrieron a cargo de Norah Borges, Jahl, Paszkiewicz y Barradas, a quien Abril dedicó un artículo (200) y que realizó magníficas portadas.

Mientras se llevaba a cabo la velada ultraísta en el Ateneo, en la Biblioteca Nacional estaba abierta la exposición de Vázquez Díaz y de su mujer, la escultora Eva Aggeholm, que marca el arranque definitivo de la fama del pintor como gran árbitro de la modernidad artística madrileña. La primera exposición de Vázquez Díaz en España<sup>14</sup> la mencionada del salón Lacoste (VI-1918), en la que presentó 25 óleos y 29 dibujos provenientes, en su mayor parte, de su trabajo en París. Sin embargo, la resonancia de aquella

exposición no admite comparación alguna con ésta de 1921 (200'). Guillermo de Torre se apresuró a lanzar sus alabanzas sobre este compañero de viaje ultraísta: "Juego de los colores purificados. Vibración rítmica de la forma y del color acordes que modulan la unidad plástica. Equilibrio de las masas coloreadas y los planos espaciales sobre los lienzos jugosos de emoción, ritmo y sensualidad: He aquí la síntesis de nuestro diagrama impresional ante las pinturas interesantísimas que Vázquez Díaz expone actualmente en el Palacio de Bibliotecas y Museos... La pintura de Vázquez Díaz va así más allá de la estricta e inútil transcripción realista o refleja objetividad superficial. Se evade de tal error --que han intentado propagar algunos comentaristas obtusos-- presentándonos en sus lienzos acendradas subjetivaciones de la hiperrealidad espacial. Sin embargo-- y aquí nace la confusión de algunos-- Vázquez Díaz no deforma voluntariamente. Y aun librándose de los trasuntos flojos, rehuye también el otro extremo recurso de la vanguardia, descartando el sistema de la 'no representación' --que marca en definitiva un retorno y da paso preponderante a lo decorativo y ornamental-- de que los mismos cubistas abominan" (201).

Por su parte, José Francés le dedicó un extenso artículo en "El Año Artístico" (202), en el que recogía gran parte del ~~xx~~ prólogo que Juan Ramón Jiménez había hecho para el catálogo de la exposición, que decía, entre otras cosas: "Nuestros pintores, hoy todavía, exceptuando un pequeño grupo, catalanes en su mayor parte --Sunyer, el gran sensitivo, sobre todos; Nogué, el rítmico, el dinámico delicioso; no es preciso nombrar al expatriado

Picasso-- , son repetidores, trasuntistas, caricaturistas alfricos de los `clásicos normales; y su triste obra es labor sin invención ni transcendencia, expresión de huecos, de vacíos; ni el ayer, porque ayer ya no existe hoy en el tiempo, ni el hoy... ... El arte de Vázquez Díaz es un producto conscientemente evolutivo, renovacionario ... .. Bien dotado para `pintor' , para tenor de paleta, pudo perderse --y estuvo a punto-- en ese abierto montón famoso y laureado del fácil nacionalismo pictórico, los rearmados ladrilleros de Castilla rancia, los adormilados del castellano forzoso, lay, pintores, poetas y músicos `españoles' del día, castellanos o no!; o que el otro montón --y el mismo-- del virtuosismo del grano, del tubo, del ademán de brazos armados de paleta y pincel --!la batalla del arte!-- ; groseros recalentadores, aquellos y éstos, de la olla bien podrida, de la cocina bien cerrada --!ni tragaluz, ni chimenea siquiera!-- de la venta nacional"

También Margarita Nelken glose la exposición (203). En el encallecido ambiente artístico madrileño de 1921 donde, en mayo, se celebra, por primera vez, una exposición de Regoyos (204), la pintura de Vázquez Díaz aparece como una ráfaga de aire purificador e inequívocamente novedoso. Ello forjó un cierto mito que perduraría durante varias décadas ayudado por la esclerosis del panorama artístico dominante, capaz de subsistir incluso cuando se habían manifestado otras opciones de la modernidad artística superadoras de una producción como la de Vázquez Díaz que, con el tiempo, se encardinó en un proceso de clara regresión. En su autobiografía, Moreno Villa nos da una visión, un tanto ácida, del papel jugado por Vázquez Díaz : "Un caso dramático, un andaluz que qui-



so hablar francés y tan pronto le hablaba a uno de tú como de usted. Un grandibujante y un pintor de finas armonías, pero vacío, por no saber a qué carta quedarse . En realidad quería romper con el zuloagismo. Su drama se lo dió la época . Fue el eslabón entre ese 'ismo' y lo realmente nuevo." (205)

También Alberti dedicó en sus memorias algunos párrafos a la significación del pintor: "En el ambiente pictórico aburrido y academizante del Madrid de aquellos años, la aparición de Vázquez Díaz sirvió de revulsivo, de agitado despertador para los jóvenes. Y, aunque no fuera un revolucionario de primera avanzada, sus dibujados retratos , simples de líneas y sugeridos planos, su pintura, de procedencia cézanniana en la técnica, pero de un fuerte espíritu español, fueron como una brecha abierta al aire, liberadora entrada para nuevos experimentos..." (205) .

Mientras tanto, el pulso vanguardista de Barcelona flaquea nuevamente. A las ausencias de Barradas y Torres García va a sumarse ahora la de Miró, que ese año instala su estudio en París y entra en contacto con Masson, Desnos, Limbour, Salacrou, Prevert, Ernst, Reverdy, Izara , Arp, Tanguy y posteriormente con Breton, Eluard, Aragon etc. Dalmau le organiza en abril la exposición en la galería "La Licorne" y, a partir de este momento, Miró rompe el contacto directo que hasta ahora había tenido con la vida artística barcelonesa. Su figura empezará a convertirse, al poco tiempo, en algo tan legendario como lo era la de Picasso desde hacía casi una década.

Pocas novedades ofrece este año al calendario de Dalmau: 31 de Nou Ambient en marzo, Rafols y Capmany en mayo, estampas de Utamaro y Hokusai presentadas por Utrillo en abril y, en junio, una colectiva entre cuyos nombres vuelven a aparecer, como de costumbre: Camps, Espinal, Gimeno, Humbert, Miró, Mompou, Ricart, Rafols, Sunyer, Vidal Galicia etc... . En diciembre, Vázquez Díaz realiza en esta galería su cuarta exposición individual en España, que es, a la vez, su presentación en Barcelona. En esta ciudad se presenta también Gregorio Prieto, en la sala Parés, aunque todavía es un pintor que no ha adoptado el lirismo metafísista que luego caracterizará su obra ( 205'' ) .

En la ciudad condal aparece una nueva revista de Salvat Papasseit, "Proa" (206), hojilla impresa por ambas caras de la que sólo aparecen dos números (el "0", 1-21 y el "bis", XII-21 ); trae textos de Tomás Garcés, T. Catasús, J. Cladosol, Junoy, Papasseit, y R. Llates; se ilustra con reproducciones de Humbert, Hugué, Casnovas, Torres García y Carlos.

Pero de más trascendencia que las que hemos ido enumerando va a ser la revista que este año aparece en La Coruña : "Alfar" (hasta 1925 se denominó también Revista de casa América en Galicia). Se publicó en Galicia hasta 1929 (con cierta irregularidad entre 1926 y 1929: sólo cuatro números),; a partir de esta fecha, y hasta 1954, se trasladará a Montevideo. Sus 56 números son una de las columnas vertebrales de la difusión de las nuevas corrientes plásticas y literarias en España . Entre los artistas que colaboraron están Barradas, Vázquez Díaz, Dorcas, Norah Borges, Gris, Sonia Delaunay, Paszkiewicz, Fco. de Miguel, Dalí (207) , Maroto, Alberto, Ferrant, Cossío, Moreno Villa, Palenci, Núñez, etc.

El número de textos interesantes para esta cronología es tal que preferimos hacer referencia a ellos en el lugar correspondiente a su año de aparición. Sólo "L'Amic de les Arts", "La Gaceta Literaria" o la tinerfeña "Gaceta de Arte" podrán, en el futuro, medir su importancia con "Alfar" en lo que a la plástica vanguardista se refiere.

Terminaremos anotando la exposición que, el 30 de abril de este año, inauguró Cossío en el Ateneo de Santander. De 1914 a 1918, Cossío había trabajado en el taller de Cecilio Plá; ahora, después de su regreso a Santander, daba a conocer su obra, por primera vez en una muestra individual. Poco después marcharía a París (1923) donde permanecería hasta 1930, en que habría de regresar a España.

1922.

La relación de los sucesos de la vanguardia artística en Cataluña donde, este año, Sebastián Sanchez Juan publica su Según Manifest Catalá Futurista. Contra l'extensió del tífisme en Literatura (208), puede prácticamente limitarse a la aportación de las galería Dalmau. En general su año exhibitivo se desarrolló con cierta monotonía, dando cabida en febrero a la Agrupación de Artistas Catalanes y a la Asociación Catalana de Estudiantes y, en marzo, a la ya habitual exposición de Nou Ambient, la 4ª (209); en mayo presenta el llamado "Primer Saló Noucentista" (Ll. Arnau, R. Carbonell, Ernesto Ferrer, J. Sordé, J. Vicens y F. Camps), del que no hemos vuelto a tener noticias sucesivas y, en la segunda quincena de ese mismo mes, una "Exposició de Dibuixos de Paisatges i Tipus Característics Catalans" (Canals, Duran i Camps, Carles, Junyent, Mompou, I. Pascual, Galwey y Mir, entre otros); en junio, tiene lugar una especie de "liquidación de restos" donde aparecen las firmas de Siquella, Sunyer, Ricart, y los extranjeros Gleizes, Otto Weber, B. Damm y H. Jonzen, todo ello procedente de anteriores exposiciones. Sin embargo, el 18 de octubre (210) Dalmau había roto este tono habitual ofreciendo al público una exposición monográfica de Picabia, personaje del que no se había vuelto a oír hablar en Barcelona desde los tiempos de "391". Al lado de Picabia, un nombre nuevo aparecía en España, pues el prólogo del catálogo estaba escrito nada menos que por André Breton. Las 54 obras expuestas constituían un amplio recorrido a través de composiciones geométricas, maquinistas o puramente antiartísticas, acompañado de los habituales títulos picabianos: "Dissextiles,

Astrolabe, Cocodrile, Aviation, Thermomètre des Aveugles, Verticale, Portrait de jeune homme, Femme espagnole, Bobinage, Presse hydraulique, Egouttoir, Fixe, Broyeur, Décaveuse, Tickets, Résonnateur, Pneumatiques, Pompe à combustible, Obturateur, Totalisateur, Mercure, Appareil Suisse, Hache-paille, Chambre-forte, Magnéto, Ciments, Secteur à trois lames, Sphinx, Pompe, Brouette, Portrait d'espagnole, Flamenco, Femme espagnole, Femme aux roses, Culotte tournante, Gaz d'essence, Magnéto anglaise, Margo, Radio-concerts, Alambic." (211). Traducimos algunos de los párrafos de Breton incluidos en ese inestimable librito que fue el catálogo, en el que, como ya había ocurrido con "391", la única lengua que se utiliza es el francés:

"Soy lo bastante joven como para asombrarme todavía --¿ hay que decir que es motivo para felicitarme de inmediato?-- por no encontrar a Picabia a la cabeza de una misión oficial, internacional, que dispone de poderes ilimitados y cuya finalidad, incomoda de definir por otra parte, sobrepasa singularmente la de la poesía y la pintura. Es que, cada vez más, corremos el riesgo de caer en el aburrimiento y, si no tenemos cuidado, ese "monstruo delicado" pronto nos habrá hecho perder el interés por cualquier cosa, dicho de otra forma, nos habrá privado de cualquier razón para vivir. El ejemplo de Picabia nos resulta aquí una valiosísima ayuda.... ...¿Cómo puede pretenderse después de eso, que los que se pronuncian sobre las acuarelas de Picabia no le acusen por la distribución de los colores sobre el papel, por esa emotiva apariencia de disgregación química que presentan algunas y que es lo que hasta ahora considerábamos como lo más opuesto a la disposición de un cuadro? , ¿y cómo podrían darse cuenta la mayoría

de los hombres de que, por primera vez, una pintura se hace fuente de misterio después de no haber sido durante mucho tiempo más que especulación sobre el misterio y de que con este arte sin modelo, ni decorativo, ni simbólico, Picabia acaba de alcanzar sin duda el más elevado grado en la escala de la creación?". Bretón aprovechó su estancia en Barcelona para dictar una conferencia en el Ateneo de esta ciudad con el título "Les pas perdus".

En Madrid, más que hechos excesivamente espectaculares o significativos en sí mismos, lo que empezaba producirse son los primeros signos visibles de jóvenes artistas que en breve van a tomar el relevo en el protagonismo de la actividad artística crítica. Hacia febrero (o marzo) Cossío celebra su primera individual en esta ciudad, en la salita del Ateneo; tiene 24 años y no tardará en marcharse a París acompañado del escultor Daniel Alagré. En el mes anterior, la misma sala había ofrecido la presentación como pintor de un poeta que apenas cuenta 20 años: Rafael Alberti. No era la primera vez que Alberti exhibía sus telas; en el Salón de Otoño de 1920 lo había hecho formando una especie de "sala del crimen" con Paszkiewicz, Jahl y Amando de la Cueva (J.R.). La exposición de la había procurado Juan Chabás, justo en el momento en que Alberti estaba decidido a abandonar la pintura para dedicarse por completo a la poesía: "En enero o febrero de 1922 asistí a la apertura de mi exposición en el saloncillo del Ateneo. El bueno de Juan Chabás, fiel cumplidor de su promesa, se había ocupado de todo: colocación de los cuadros y dibujos, catálogo, precio de las obras, etc. No me disgustó ver reunidos y ordenados con cierta gracia mis trabajos de aquellos años, indagadores de las tendencias más dispares. Podían allí comprobarse figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de cole-

res sometidas a dinámicos ritmos vistos en Delaunay, al lado de los más inocentes juegos geométricos de procedencia cubista. También había dibujos esquemáticos de danzas, recuerdo lineal del Ballet Ruso entremezclado con visiones de las cavernas prehistóricas. Ante aquel conjunto de mi obra, sentí la tentación de reanudar mi ya expirante vocación plástica. Pero no. Era demasiado tarde para volver. Roto estaba el camino, y por el nuevo de la lírica mis avanzados pasos me decían que el retornar hubiera sido un grave error. La exposición fue más bien celebrada por jóvenes literatos que por pintores. Cosa que me desagradó, aunque no tanto como para amargarme. Entre los amigos del gremio que la visitaron recuerdo a Gregorio Prieto, ya bastante conocido y a Francisco Bares, en víspera de partir para Francia..." (213).

También parece que expone este año Francisco Bares, que tiene 24 años y cuenta ya con algún rechazo en el Salón de Otoño de 1921 (214). Paralelamente, en la Nacional de este año entrará por primera vez la obra de Gregorio Prieto, Benjamín Palencia, José Frau y Santiago Pelegrín (215). Pero no acaba aquí el cuadro de coincidencias cronológicas. Barradas solía frecuentar con bastante regularidad el café de Atocha. Es en 1922 cuando se produce su encuentro con otro visitante asiduo, un panadero toledano socialista, que en sus horas libres trabaja como una bestia para intentar dar salida a su vocación plástica: Alberto Sánchez. El vanguardista y el panadero trabarán una fuerte amistad que será decisiva para la formación artística del toledano. Alberto lo recuerda en una de sus cartas a Luis Lacasa: "Era muy expresivo en sus conversaciones sobre plástica (Barradas). Fue el primero que me

dijo: 'Mira Alberto, lo que me interesa para un retrato es como se ve el hombre por primera vez; ese momento es el que vale. Luego le tratarás y a los cuatro días habrás perdido esa impresión fantasmal del primer día.' Sobre esta primera impresión tuvimos conversación muy interesante. Por ejemplo la expresión que tienen los hombres y todas las cosas en que uno pueda poner la vista.

Un día un niño, el porterito de su casa, paseando un domingo; lo vió Barradas y dijo: 'ese amarillo de picador, lleva la altitud del niño, parece un ángel.' La ropa del niño eran colores desteñidos por los lavados. De todo ello hablaba Barradas con entusiasmo, tanto de la fuerza plástica como de la expresión humana." (216).

Aún hay más, Moreno Villa, que todavía no se dedica a la pintura, inicia en 1922 su segunda y definitiva estancia en la Residencia de Estudiantes (217), justo en el año en que (octubre) ingresa Salvador Dalí (218). De la importancia de la Residencia de Estudiantes en el desarrollo de ciertos sectores de la vida cultural madrileña nos ocuparemos más adelante; de momento conviene anotar que, hacia 1922, coinciden en ella por residentes o por visitantes, además de los citados, García Lorca, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello, Juan Ramón Jiménez, Eugenio Montes, Ernesto Halfter, Vázquez Díaz, Dámaso Alonso, J.A. Rubio, Lasso de la Vega, Jorge Guillén, Falla, O'Ors, Valle Inclán, Unamuno, Ortega, etc. etc. Dalí recuerda este momento en los siguientes términos: "Mi padre me confió a su amigo el poeta Eduardo Marquina, quién a su vez me recomendó a Jiménez Fraud, Director de la Residencia Universitaria. Entonces comenzó para mí un periodo monacal, enteramente dedicado al trabajo soli-



tario: visitas al Prado, donde analizaba lápiz en mano todas las grandes obras maestras, trabajando de estudio, modelos reflexión. Pintaba inspirándome en las teorías cubistas y, sobre todo, en las reproducciones de las obras de Juan Gris. Modifiqué también mi paleta, abandonando los colores violentos por la tierra de Siena, el verde oliva, el negro y el blanco. Seguía con asiduidad los cursos, ebrio de aprender los secretos de la técnica --el oficio de pintor-- , y mi decepción fue grande al observar que, echando al olvido las lecciones del academicismo, los profesores, para estar al gusto del día, preconizaban esencialmente la libertad y el temperamento. Yo no tenía ninguna necesidad de ellos para aprender esa clase de genio... ... Yo preferí aislarme de aquella banda de perezosos y de imbéciles y dedicarme a mis investigaciones cubistas. Fue una de mis telas la que me permitió establecer un lazo con mis nuevos amigos. En la Residencia reinaba una suerte de segregación en función del esnobismo intelectual. Alrededor de Federico García Lorca, Luis Buñuel y Eugenio Montes, se había constituido un pequeño grupo de vanguardia literaria y artística. Uno de los miembros, Pepín Bello, pasando un día por el corredor, descubrió, mirando en mi habitación, cuya puerta había quedado abierta, la tela cubista sobre el caballete donde yo trabajaba. Habló de su asombro con los otros, que me creían retrógrado, y fueron felices al conocer mi vanguardismo. En realidad si hubieran sabido que yo practicaba aquella fórmula por el deseo de comprender los valores del figurativismo y del realismo, la ciencia exacta del dibujo y de la perspectiva, más que por voluntad de abstracción y de provocación hubieran quedado mucho más asombrados. Me adoptaron." (219).

Los frutos de este pequeño enjambre de nombres se producirían poco tiempo después. De momento, la batalla la siguen dando nombres conocidos. En diciembre se presenta en el Ateneo, que ya es sin duda el local piloto de Madrid, una exposición conjunta de Maroto, Barradas, Cristóbal Ruiz y Winthuysen (220). También ese año salen dos artículos a los que merece la pena hacer mención: el de Guillermo de Torre sobre los grabadores "Ultraístas" Jahl, Norah Borges y Barradas (continúa la autopropaganda del movimiento que, como tal, se está disgregando poco a poco) (221) y el de Ramón Gómez de la Serna aparecido en "España" (12 y 19 - VIII, p 13) con el título "La nueva torre Eiffel" (222), en el que por primera vez se habla de la vanguardia rusa a través de una especie de fábula de las torres Eiffel y la de Tatlin para el monumento de la IIIª Internacional. El texto de Ramón es, como siempre, un débil y diletante, pero intuitivo y profético, picoteo en un tema que años después cobrará en nuestro país las dimensiones de una polémica vivísima y de una nueva forma de enfoque de la producción artística: "arte burgués y arte revolucionario" .

Una nueva revista nace y muere en el Madrid de 1922: "Horizonte", dirigida en lo literario por Pedro Garfias y José Rivas Panedas y en lo artístico por Jahl. A pesar de estar en manos de los ultraístas, en ella se nota ya el declinamiento paulatino del furor inicial del movimiento. Al igual que han ido apareciendo nuevos nombres de artista, otros poetas se incorporan a las páginas de "Horizonte": Alberti, Guillén, Dámaso Alonso, García Lorca, y otros no tan nuevos como Moreno Villa o el mismísimo Antonio Machado. Tenemos, nuevamente, el testimonio de Alberti: "Había salido por aquellos días una nueva revista:

Horizonte. Más serena, más apaciguada. Un arco iris tras el, aguacero ultraístico... ... Aquel nuevo Horizonte sabía responder a su título. En su amplia línea despejada, volvieron a incluirse poetas momentánea y deliberadamente excluidos por Ultra. Al lado de Machado otra vez se encontraba Juan Ramón. Del primer barco vanguardista, muy pocos tripulantes habían logrado hacer brazo hasta la playa. Hundimiento así total, pues tan sólo salieron incólumes Gerardo Diego, como poeta, y, como crítico, Guillermo de Torre, capitán de la nave". (223).

Como dato curioso, diremos que el Dr. Gonzalo Lafora dictó una conferencia en el Ateneo bajo el título de "Una interpretación psicológica del cubismo". (224).

En 1922 Mateos entra en contacto con el Blauer Reiter. En 1918 había colaborado esporádicamente en "Grecia" con algún dibujo y llevaba ya dos años en Alemania después de obtener, por oposición, una beca del gobierno; en Munich aprende grabado en Willy Geiger y traba conexiones con el citado grupo. El dato es importante pues en 1924 lo tendremos de nuevo en España. (225). Este año se trasladan a París los granadinos Manuel Angeles Ortiz e Ismael González de la Serna. (226).

1923.

Sin duda, el hecho de estar ante un año de clara transición ha hecho que apenas encontremos datos con una significación asimilable a la que vamos rastreando hasta ahora.

En Barcelona, Dalmau vuelve a entrar en una fase rutinaria: 5ª de Nou Ambient en marzo y exposiciones de Genover, Pau Planes, Rincón y Jaume Guàrdia (presentado por Cassanyes). En el mes de diciembre las galerías se trasladan al Paseo de Gracia y, para inaugurar el salón, organizan una gran exposición colectiva con obra de 43 artistas, mucha de la cual procede de los fondos de la galería (227). El año lo termina con una exposición de J. Mercadé (joyas y pinturas) que es la cuarta individual del artista (las tres primeras en las Laietanes en 1918, 1919 y 1921).

En septiembre, Togores expone en la sala Parés, pero habrá esperar todavía casi un lustro para encontrarnos con las experiencias vanguardistas de este artista pues, de momento, impresionado por el cubismo neoclásico (está en París desde 1920 y ha celebrado una exposición en la galería Simon, en 1922), ha abandonado su expresionismo inicial y está trabajando en una dirección "mediterránea".

En Madrid, en otoño, aparece la revista "Vértices", dirigida por Manuel de la Peña, que al igual que "Tobogán", la revista que desde agosto de 1924 dirigirá Gonzalez Ruano, <sup>dos de</sup> son los últimos estertores del Ultraísmo en materia de publicaciones periódicas. Fueron auténticas "hojas filiales, póstumas y tardías del ULTRA", como

las calificó Guillermo de Torre ( ) que, sin embargo, ese mismo año (1923) publica su libro Hélices con poemas de 1918 a 1923, portada de Barradas y dibujos de Vázquez Díaz (229). En la misma "Tobogán", De Torre publicó su artículo "Bengalas" (229), en el que por primera vez enuncia su noción "aventura-orden" con la que siempre enjuiciará el tema de la vanguardia. Los dibujos de "Tobogán" serán ya de firmas nuevas: Santa Cruz y Boreas.

En enero de 1923, Cossío ha vuelto a exponer en el Ateneo muy poco antes de su marcha a París. A esta ciudad se marcha también Alfonso Olivares, que, hasta ahora, es un abogado que quiere ingresar en la carrera diplomática y que acude en sus ratos libres al taller de López Mezquita porque es aficionado a la pintura (230); en París el asiduo contacto con los artistas españoles que trabajan en las nuevas corrientes artísticas, le transformará, a los pocos meses, en uno de ellos y en un incondicional protector.

Pero los hechos de este año que más reclaman nuestra atención, comienzan con una carta del pintor Maroto a Juan de Echevarría que reproducía las palabras que Maroto había dirigido a Echevarría en un banquete homenaje a dicho autor. Apareció en "La Voz" del 24 de febrero. En ella se decía: "No sabéis la indignación que da pensar en el sufrimiento, en la ineficacia a que está condenado cierto tipo de artistas confinados dentro de sí mismos o influyendo dentro de radios terriblemente limitados... ¿Que la crítica, esa crítica española de tan pobres destinos... ¿no será posible--yo lo advierto fácil-- reunir todas las primaveras, desde la de este año, una docena de obras, escogidas con atención, entre las que producen en su aislamiento estos hombres a quienes los aristas de escalafón, el público y la crítica han confinado

a realizar sin aliento ajeno...?

¿Sería difícil crear un comité, escogido entre los hombres que se han significado más por su capacidad y su pureza artística que se encargara de la labor organizadora de esta primera exposición? " (231).

Inmediatamente, Juan de la Encina contestaba a Maroto desde el mismo periódico: "... no todos los días se oye en el ámbito madrileño la voz de un artista que expresa públicamente sin ambages su opinión de combatiente..., lo mejor del arte español contemporáneo, lo más vivo, lo más estéticamente honesto, anda por el mundo disperso sin que hasta ahora haya surgido la fuerza coordinadora que le dé adhesión y lo coloque en el rango que por derecho le corresponde... Madrid no es, como debe ser, la capital artística de España. Las Exposiciones Nacionales y los Salones de Otoño --cómicamente parodias éstos de los Salones oficiales-- dan con mayor exactitud la medida del estado de avillanamiento que alcanza el arte en la capital de una nación de veinte millones de habitantes, que produce continuamente artistas de valor universal ..." (232) .

Días después, el olfato del coleccionista Luis Plandiura le hace adherirse a la idea y publica una tercera carta: "... hablan ustedes en ese documento de fundar un nuevo Salón de Bellas Artes en Madrid... yo me consideraría honrado cooperando con mi esfuerzo en una empresa tan excelente... en homenaje a la eficacia me permitirá la iniciativa de la convocatoria en los términos de que esta primera reunión tenga lugar entre los días 20 y 25 del actual mes de marzo..." (233).

Con estas tres cartas daban comienzo una serie de contactos que culminarían en tres reuniones, celebradas los meses de abril, mayo y junio y, según nos cuenta D'Ors que estuvo presente en ellas, (234), en una especie de manifiesto cuyas líneas generales eran las siguientes: "... Forman ya una categoría muy importante los artistas españoles del día que, en las tendencias de su obra y de su fe, han venido a significar una continuación, acordada con la moderna sensibilidad, de la obra y la fe de sus mayores, honor de las famosas pinacotecas. Pero muchos entre aquellos, conocidos y aun consagrados en metrópolis extranjeras, o en centros artísticos de la Península alejados de Madrid, no han alcanzado, por paradójico que <sup>el caso</sup> pueda parecer, por monstruoso que en realidad sea, comunicación normal con nuestro público. Este, sin embargo, empieza a seguir los esfuerzos de los escogidos, aun de los más audaces, con una curiosidad apasionada, que pronto podrá convertirse en devoción. Tanto como los artistas sufre de la incomunicación el público... Para salvar la fatalidad de esta situación, para asegurar el triunfo de los nuevos ideales de orden y depuración artística (en esto último se adivina la mano de D'Ors), se constituye hoy en Madrid una Sociedad de Artistas españoles, organizadora de un Salón de Otoño."

Las disensiones hicieron que la iniciativa no prosperase de momento y el pretendido salón quedaba en simples palabras o en disidencias soberbias como ese Mi Salón de Otoño que D'Ors publicó en 1924 (234'). Sin embargo en estas reuniones radicaba el germen de lo que dos años más tarde sería la Sociedad de Artistas Ibéricos, como esta misma reconoció al contar su propia historia (235

Una de las posibles causas de las disensiones surgidas entre este grupo pudo estar en relación con la actitud estética que por estas fechas estaba perfilando D'ors con respecto al arte contemporáneo, reflejada en un famosísimo artículo que publicó en "Revista de Occidente" con el título de "Bodegones Asépticos". Reproducimos algunos trozos claves:

«[Cuán dilatada porole, la del frasco y la escudilla de los Cezannianos, a través de las últimas jornadas de la pintura! Durante unos años, en visitas a estudios y exposiciones, casi la hemos visto a ella sola. Como pobres apariciones espectrales, iban desvaneciéndose mientras tanto, en el ambiente de unos y otras, asuntos y argumentos. Sustituyentes, sencillamente, las cosas, las representaciones de cuerpos en su modestia clara, en su aspecto dignidad... Pero últimamente se ha ido mucho más lejos que Cézanne en el camino de la abstención. Y los bodegones más austeros que conozcamos son los de un pintor nuevo, italiano como Fra Giovanni de Verona. Son los de Gino Severini... Que en el bodegón aséptico --ocúltele un Fra Giovanni tras las rejas del altar de una iglesia véneta, muéstrole Gino Severini en una exposición de vanguardia en Florencia o París-- nos parece encontrar el ensayo de disciplina más rigurosa para exaltar y afirmar entre los hombres el triunfo de las capacidades de mirar y ver... ¡Tal vez a los que vangan tras él, mejor que la lección de Severini, convenga mostrar, en el mismo orden del bodegón aséptico, la ancestral lección de Fra Giovanni de Verona... No hagamos cosas a medias. Al regresar de la exposición de Florencia o París, decidámonos a consumir un sacrificio más extremado todavía. Aprendamos qué puente, entre Verona y Veronetta, conduce a



Santa María in Organo... ... Puede que mañana sea otro día. Cuando sepamos de nuevo dibujar las cosas, volveremos a conquistar el derecho de enamorarnos de ellas." (236).

Acabamos de mencionar la "Revista de Occidente". Su primer número había salido el uno de julio de ese mismo año. El papel desempeñado por esta revista fue tan fundamental en todos los aspectos de la ideología y es, a la vez, tan conocido, que no vamos a insinuarlo ni siquiera como tema (237). Sólo diremos que en lo que se refiere a las artes plásticas, su contribución (tanto de la revista como de la editorial) fue también lo suficientemente importante como para que la vallamos anotando a lo largo de años sucesivos. Corpus Barga, Fernando Vela, Antonio Espina, Manuel Abril, Díez Canedo, Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Miranda Junco, Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Sánchez Rivero, Morono Villa, D'Ors, etc. fueron los encargados de los temas artísticos contemporáneos. En su ilustración plástica participaron Benjamín Palencia, Gabriel García Maroto, Bares, Maruja Mallo, etc..

En Burgos aparece "Parábola", una nueva revista de vanguardia, sobre todo librería, que no llegó a publicar en esta primera época más que dos números. La dirigía Eduardo Montañón, que también asumiría este cargo tras su reaparición en 1927. Lo interesante de este dato es que evidencia el hecho de que la preocupación por las nuevas actitudes literarias y artísticas se extiende más allá de las grandes ciudades. Primero fue La Coruña, con "Alfar", ahora Burgos; en los años siguientes comenzarán a aparecer en ciudades como Lugo, Sitges, Málaga, Sevilla, Granada, Valladolid, Tenerife, Murcia, Villafranca del Penedés etc etc.

denotando con su existencia , la mayor parte de las veces brevísima, la actividad de un pequeño grupo que intenta la ruptura de la monotonía cultural circundante.

En septiembre, Primo de Rivera tomaba el poder. Se iniciaba así un periodo de la historia española que se alargaría hasta el advenimiento de la IIª República. Las consecuencias iban a ser decisivas, pues a lo largo de estos ocho años las fuerzas sociales, los grupos políticos y las posturas ideológicas en general, se irán perfilando hasta alcanzar el complejo panorama de los años treinta.

Nada más instaurada la Dictadura comienzan las repercusiones en el ámbito de la cultura; clausura del Ateneo de Madrid, destierro de Unamuno y de Rodrigo Soriano , movimientos de oposición en la Universidad etc. En el campo específico de lo artístico las consecuencias tardarían todavía en notarse dada la ausencia de planteamientos ideológicos de tipo político que por esas fechas define a la actividad artística crítica. Al otro tipo de actividad artística lo único que pudo afectarle fueron las distintas evoluciones de la situación económica y el consiguiente estado del mercado artístico (y ello requeriría un estudio que no estamos en disposición de hacer), pues la capacidad de influencia de la Dictadura en la ideología artística dominante fue prácticamente nula , es más, ni siquiera llegó a plantearse.

Sin embargo si existen repercusiones inmediatas en el panorama artístico catalán, producidas por las implicaciones polí-

ticas que estructuraban las bases de las plataformas artísticas. Primo destituyó a Puig y Cadafalch, presidente de la Mancomunidad y lo sustituyó por Alfonso Sala, que le era adicto, prohibió la senyera y la oficialidad del catalán. Ante signos como éstos y sus posibles consecuencias, la Junta de Museos suspendió una "Exposición de Dibujos Antiguos y Modernos " que tenía prevista para noviembre (238). Efectivamente, , la exposición de primavera que se había inaugurado en mayo fue la última pues, en 1924, se disolvió la Mancomunidad y quedaron <sup>también</sup> disueltos los órganos gestores. No se volverían a celebrar hasta 1931.

1924.

El habitual repaso a Dalmau tampoco ofrece esta año mayores novedades: 3<sup>er</sup> Saló de Els Evolucionistes, Torne Esquius, G. de Maeztu, Segundo Matilla, Marqués Puig, Gausachs, Genover, Brull, Elvira Malarriaga, la habitual de Ricart en diciembre etc. Pero, por si acaso, conviene hacer referencia al equipo que compone la muestra que Les Arts i les Artistes presentan, esta vez, en las Dalmau: Marian Espinal, J. Mercadé, Iu Pascual, R. Canals, D. Carles, J. Colom, E. C. Ricart, J. Togores, Benet, Inglada, Nogués, Obliols, Casanovas, Duñach y Gatgallo.

Este año se ha fundado en Barcelona los "Conreadors de las Arts" (Cairó, Vila Puig, Guinart, Marcé, Bescos etc.) con el simple objetivo de exponer e introducirse en el mercado artístico, cosa que hacen en octubre, en las Laietanas, impulsados, seguramente, por la pérdida de las exposiciones de primavera.

Por distintos motivos debemos hacer también referencia a cinco nuevas revistas que aparecen en esta ciudad:

"Gasete de les Arts", que inicia su primera época en mayo bajo la dirección de Joaquín Folch i Torres, como una especie de prolongación ampliada de las páginas artísticas de "La Veu de Catalunya" y recogiendo su mismo carácter. Suspendida su publicación en 1927, se reanuda en septiembre de 1928, codirigida por M. Gifreda, Folch i Torres y Rafael Benet. Su eclecticismo le llevará a publicar muchas veces amplia información sobre corrientes artísticas de última hora, así como críticas furibundas (239) o apologías incondicionales (240).

"Nou Ambient" (nº1 en abril), patrocinada por el grupo del mismo nombre, fue una revistilla de muy poca duración que se presentaba con aires de defensora de lo nuevo y en la que puede verse la persistencia de "bstilo" cubofuturista, en alguno de los dibujos de J. Ventosa (241).

"Art Novell", revista mensual que subsistirá hasta 1928 y que se declara adscrita a la "Associació d'Autors de la Plana". Apartir de 1925 tendrá como subtítulo "Revista de Joventut" y en ella pueden encontrarse dibujos de Carbonell, Reig, etc.

"Revista de Catalunya", publicación catalanista dedicada a temas generales, que tiene una sección fija (L'Art) dirigida con bastante seriedad por Folu Elías (firma como Joan Sacs) y que hoy resulta imprescindible por la gran cantidad de información que aporta. Subsiste hasta 1934 (suspendida entre 1932 y 1933).

"La Ma Trencada" (242), revista quincenal editada por Joan Nerlí que prolongará su vida hasta 1925, con un total de seis números. Los temas artísticos corrieron a cargo de Llorens Artigas, (sobre Obiols, Nogués, Gargallo, Picasso) y de J. M. Sagarra (sobre Casanovas). Reprodujo obras de Gargallo, Nogués, Casanovas, Obiols y Picasso. En sus páginas tiene lugar una curiosa polémica entre Esclasans y Carles Soldevilla sobre poesía de vanguardia (243).

A Barcelona llega (también a Madrid) la onda expansiva del triunfo de dos artistas catalanes en París: Apel. les Fenosa y Pere Pruna, que han expuesto en la Galería Percier prologados

en el catálogo por Max Jacob (244). Mientras tanto, dos artistas españoles llegan a la capital de Francia: Climent y Francisco Peinado.

La madrileña Residencia de Estudiantes crea una Sociedad de Cursos y Conferencias que, inmediatamente empieza a dar sus frutos como lugar de enlaces internacionales; en marzo, Blaise Cendrars pronuncia una conferencia con el título "La Littérature Nègre". Con el tiempo pasarían por la "colina de los Rhopos" Mme Curie, Einstein, Broglie, Frobenius, Le Corbusier, Valéry, Duhamel, Aragon, Keyserling, Claudel, Max Jacob, Bragaglia, Marinetti, Mauriac, Ravel, Milhaud, Poulenc, etc. . Con anterioridad habían pasado ya por allí H.G. Wells, Keynes, Lutyens, Chesterton, Wolley, Howard Carter etc, fecundando el caldo de cultivo de la reducida élite que la Residencia se había propuesto crear desde su fundación, en 1914 (245). En una de sus habitaciones surge, de la noche a la mañana, un nuevo pintor de vanguardia, el no tan nuevo poeta José Moreno Villa que, en 1924, decide embarcarse en la aventura de las artes plásticas. Nos ha dejado una impresión muy viva de la coyuntura artística madrileña de aquellos años: "... Yo alenté lo que pudo aquel movimiento juvenil en su fase más difícil, la abstracta. Y para ser más sincero, me puse a pintar con verdadero fanatismo. Esto empezó hacia 1924. Asistí a las clases <sup>libres</sup> del pintor Moises, en el Pasaje de La Alhambra, donde asistían Maruja Mallo y Dalí, entre otros. Allí dibujábamos desnudos, pero sin dirección de nadie. Pasado un mes dejé de ir. Pero en mi casa me afanaba por hacer cuadros cubistas que sólo conocía por reproducciones. Mi sentimiento del color emparejaba con el de Juan Gris, o con el de Braque... Llegué en mi

fanatismo a no poder contemplar un cuadro del Museo del Prado...  
 ... Cada número de 'L'Art d'aujourd'hui' o de 'Cahiers d'Arts'  
 era recibido como una palabra de promesa, como mirada sonriente.  
 En ellos no había nada de lobrete, ni de cansinas viejas alde-  
 anas, ni de vestidos que trascendían a vaho caliente... ... Lo que  
 para Ortega fue Deshumanización, para mí fue liberación de lo  
 más oprimido del hombre. Por algo coincide el movimiento lla-  
 mado moderno con la Revolución rusa y los hallazgos de Freud!  
 (246). Leyendo estas páginas da la sensación de que nada relati-  
 vo a la renovación artística hubiese pasado en España antes de  
 estas fechas, y es que, a pesar de todos los pequeños destellos  
 que hemos ido anotando hasta ahora, Madrid no conocía ni si-  
 quiera a Sunyer, que este año realiza su primera exposición en la  
 capital (247).

Otra exposición digna de ser mencionada es la que reali-  
 za Gregorio Prieto en la Biblioteca Nacional (Julio), que supu-  
 so un considerable triunfo para el artista (248).

La "Revista de Occidente" publica en febrero una de las  
 primeras incursiones de Ortega en el tema de la pintura moderna,  
 un artículo titulado "Sobre el punto de vista en las artes" que,  
 en su parte final, dedica algunos párrafos al cubismo y al  
 impresionismo en los que su aproximación al fenómeno de la pintu-  
 ra moderna se realiza desde una perspectiva más ~~concreta~~ que la que  
 sustentará las bases de su Desumanización del Arte : "Pues bien;  
 los volúmenes que Cézanne evoca no tienen nada que ver con los  
 que Giotto descubre; son más bien sus antagonistas. Giotto busca

el volumen propio de cada cosa, su corporeidad realísima y tangible. Antes de él sólo se conocía la imagen bizantina de las cosas. Cézanne, por el contrario sustituye a los cuerpos de las cosas por volúmenes irreales de pura invención, que sólo tienen con aquellos un nexo metafórico. Desde él la pintura sólo pinta ideas ---las cuales, ciertamente, son también objetos, pero objetos ideales, immanentes al sujeto o intrasubjetivos. Esto explica la mescolanza que, a despecho de explicaciones erróneas, se presenta en el turbio jirón del llamado cubismo. Junto a volúmenes en que parece acusarse superlativamente la rotundidad de los cuerpos, Picasso, en sus cuadros más escandalosos y típicos, aniquila la forma cerrada del objeto y, en puros planos euclidianos, anota trozos de él, una ceja, un bigote, una nariz -- sin otra misión que servir de cifra simbólica a ideas. (249).

Pero sin duda, la aportación más espectacular de esta revista se produce en diciembre, pues el nº XVIII, en sus páginas 432 a 434, publica el primer texto español (al margen de alguna nota periodística) sobre el surrealismo francés: el artículo de Fernando Vela "El Suprarealismo" (el manifiesto de Breton había salido a la calle en octubre). Reproducimos algunos párrafos:

" El suprarealismo, una de las últimas invenciones de los literatos franceses, no es tan sólo una escuela. Es además un 'bureau' 'Bureau de recherches surrealistes'. Este título, semejante al de las Sociedades de espiritismo --- 'recherches psychiques' --- no hace más que presentar con toda franqueza la verdadera esencia de todas las nuevas escuelas literarias y artísticas. En fin de cuentas, todas ellas han sido y son 'bureaux de recherches',



de investigaciones, laboratorios de experimentos artísticos.

Lo grave es que los objetos artísticos no se buscan, se encuentran... El suprarrealismo es otra tentativa para suprimir resistencias y rozamientos, eludir la realidad, sustraerse a la lógica y a la práctica... Ahora sería el momento demostrar el estilo de 'Boisson soluble'; pero crea el lector que la teoría es más entretenida que el resultado y, como tantas veces en Francia, estos incidentes de la vida literaria, más divertidos que la propia literatura". A pesar de esta ironías, el artículo desarrollaba minuciosamente la teoría de Breton. De momento, el dato parece no tener más que un mero valor informativo, pero a la larga, los hechos demostrarán que significaba el punto de partida de la penetración de un movimiento que arraigará fuertemente en algunos sectores culturales del país.

Por una pura coincidencia curiosamente promonitoria, en este 1924 se produce el primer escándalo daliniano, un pequeño follón estudiantil en la Academia de Bellas Artes motivado porque ésta había rechazado a Vazquez Díaz, que pretendía ocupar una plaza de profesor. Las represalias alcanzaron a Dalí, a quien se acusó de promotor. El hecho saltó a la luz pública gracias a la pluma de Cipriano Rivas Cheriff (250) con lo que el pintor obtenía su primera ración de publicidad. Fue expulsado durante un año y, según él mismo nos cuenta (251), al llegar a Figueras fue detenido y tuvo que cumplir un mes de prisión en Gerona. Ese mismo año, "Alfar" publica uno de los primeros artículos sobre la pintura de Dalí en el que se traza la biografía de su pintura:

" Su arte, la pintura. Supcamp de acción, Cadaqués, un puerto

--blanco de cal-- y azul de mar. Sus etapas: Primer momento (de influjo impresionista y puntillista, especialmente en los apuntes). se asoma al paisaje con los ojos entornados... Momento --'faube'--(sic) y del cubismo decorativo. En una febril producción --con colores primarios al temple-- de tumultuosas composiciones, con temas de circo, de feria ... Simultáneamente, estudios de naturaleza --bodegones casi asépticos-- paisajes con un resto, todavía de ensueño... Cambio de ambiente; comienzan los ensayos futuristas. Escenas de suburbios ---miseris, noche, vicio-- que recuerdan las descomposiciones de Marc Chagall. Como reacción del extremo futurista, aparecen los primeros ensayos de 'pintura pura'. En ese momento Dalí está más cerca de Matisse que de los cubistas...  
 ...Se opera la total reacción. Las exuberancias anteriores ceden ante el entusiasmo creciente de Juan Gris... Retorna al 'color ya depurado, admira a Rafael, Poussin, Ingres y al dibujo paciente --heroico aprendizaje-- de una cosa cualquiera, exenta de lirismo." (252).

En noviembre, el vetado Vazquez Díaz expuso en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao, al frente de cuyo Museo de Arte Moderno figuraba, desde enero, Aurelio Arteta.

"Alfar" publica en 1924 otros artículos interesantes, por ejemplo los de Paszkiewicz, uno sobre el problema del cubismo titulado "La superficie intacta" (253) y otro en el que empieza a polemizar con D'Ors, a propósito del libro Tres horas en el Museo del Prado (254); la cosa traerá cola. También aparece una importante serie de escritos de Angel Ferrant bajo el título

genérico "La escultura y su área" (255), con los que el escultor estaba empezando a darse a conocer en su faceta de teórico. También se publica el texto de Juan Gris "De las posibilidades de la pintura" (256).

En mayo aparecía en Lugo la revista "Ronsel", dirigida por E. Correa Calderón y Alvaro Cebreiro, <sup>que</sup> alcanzó 6 números, el último correspondiente a X-XI-1924 (257). En sus índices encontramos gran mezcla de nombres: J. Francés, Castro Gil, Jesús Bdl y Gay, Julio Casal, Ramón Gómez de la Serna, Cansinos Assens, A. Maseras, Correa Calderón, Fernández Pimentel, Guillermo de Torre, Noriega Varela, A. Marichalar, López Picó, J. Ciria, F. Vighí, etc. Su ilustración corrió a cargo de Alvaro Cebreiro, Angel Johan, Castelao, Suárez Couto, Benjamín Palencia, Julio Antonio, J. Bal, Castro Gil, Alberto, Luis Lacasa, Norah Borges, Baroja, Unamuno, Teixeira de Pascoas, Xesús Corredoira y Angel Johan. (258).

1925-1930

1925.- La fecha con que iniciamos esta nueva fase cronológica de la actividad artística crítica, centrada históricamente en plena Dictadura, está justificada por varias razones. La primera es que hay claras evidencias de que la etapa anterior se encuentra prácticamente cancelada, al menos en lo que concierne a gran parte de las directrices que teledirigieron la implantación del nuevo clima artístico y literario. Ya en los últimos años del periodo anterior se ha ido percibiendo como quedaba yugulada la retórica triunfalista del Ultraísmo y que este hecho comenzaba a dejar descolgado al equipo de artistas que había encontrado en él un cauce y un pretexto para su salida pública, con todo lo que ello había significado de posibilidades de justificación teórica y de aparato publicitario. El Ultraísmo había acelerado hasta cotas insospechadas la noción del vanguardismo como una necesidad histórica evidente y había utilizado para filtrarla la ingenuidad de un ámbito cultural, como el madrileño, que no había conocido aun varón vanguardista. Independientemente de unos resultados de calidad literaria que ahora no nos interesan y de una capacidad de implantación que, desde luego, fue mínima, el Ultraísmo, sin embargo, había dado a los habituales de la cultura la certidumbre de la existencia de unas determinadas actitudes artístico-literarias, el conocimiento más o menos manipulado de unas realidades culturales extranjeras y, sobre todo, un hábito genérico que incluía como pertrecho las nociones de grupo doctrinal, de texto programático, velada, revista confesional, etc. Por supuesto que lo rudimentario de esta "violación" de Madrid y el uso desmedido de todos los recursos a su alcance, tanto de estrategia publicitaria como ideológica, había quemado muchos de estos mismos instrumentos,

entre ellos (momentáneamente) la capacidad de producción de sorpresa, que tan importante papel había jugado en el movimiento. Pero el hecho es que, tras de sí, el Ultraísmo dejaba, convenientemente alambrado con su sello, el espacio cultural de las vanguardias (258')

También en Barcelona se había cancelado la época de Torres García, del primer Barradas, del Miró catalán, de la revista Troços o de todas sus herederas, hermanas o, simplemente, primas. Sin embargo, como repetidas veces hemos resaltado, los cauces abiertos por Dalmau y otras galerías en la renovación de las artes plásticas habían sido algo más gradual, meditado y eficiente; lo cual, unido a esas frecuentes alianzas con los poderes municipales, había logrado ya el establecimiento de unos hábitos artísticos relativamente sólidos entre el público que la Dictadura sólo podía limitarse a reprimir de una manera indirecta, y no muy consciente, por la vía administrativa y, en consecuencia, a reforzar, resucitando los esfuerzos en pro de una cultura catalana o incluso <sup>do</sup> despolvar las ofensivas del primitivo "clasicismo" noucentista de principios de los años diez (259).

A pesar de esta permanente distancia que separa ambos centros culturales, es un hecho fundamental el que, cuando raya 1925, Madrid y Barcelona han empezado a conocerse artísticamente.

Pero también existen argumentos de peso positivo para justificar esta medianera de 1925, como son esos nuevos elementos que hemos visto incorporarse a la palestra desde los últimos años del período anterior. A veces simples palabras como ese "sobrerealismo"

que se escribe en las páginas de la "Revista de Occidente", o mutaciones como la operada en la revista "Horizonte", o nombres propios como Dalí, G. Prieto, Palencia, Bores, Maruja Mallo, Moreno Villa, Sebastian Gasch etc. y, desde luego, plataformas tan sólidas como "Alfar", "Revista de Occidente" o, por supuesto, los corrillos de la Residencia de Estudiantes.

fenómenos como la llamada "Generación del 27" (algunos, como Cernuda, la han llamado incluso generación del 25 (253) ) están a la vuelta de la esquina. Teniendo en cuenta el papel de traductor ideológico que la literatura estaba jugando con las nuevas propuestas de la actividad artística, alcanzamos una suma de argumentos suficiente como para que se produzca este salto en los bloques cronológicos.

Convendría también refrescar la memoria en el otro extremo. La Exposición Nacional de 1922 había concedido la Medalla de Honor al simbolismo extravagante de la "Tentación de Buda" de Chicharro (253), por 133 votos contra los 3 obtenidos por Moreno Carbonero, los 2 de Gonzalo Bilbao y el voto solitario que habían obtenido Vázquez Díaz, Mir, Sotomayor y Anasagasti. Es el año en que Solana obtiene su 1ª Medalla. En la de 1924 sería adjudicada a Luis Menéndez Pidal, quién superó con mucho los votos obtenidos por López Mezquita y por Meifren (105 contra 35 y 23 respectivamente). En 1926 los artistas electores se la concedieron por 143 votos a Aniceto Marinas contra los 116 de Mir, los 2 de Vázquez Díaz, 2 de Martínez Vázquez, 2 de Rusiñol, 1 de Hermoso y otro de Juan Cristóbal (260). Todo ello, unido al repaso de las respectivas listas de expositores, indica la existencia de ciertas transformaciones en el muestrario de la ideología artística.

dominante, pero denota también que estos cambios fundonan con una dinámica bastante independiente de la de los hechos que aquí estamos intentando recoger. Pero vayamos a ellos.

En enero aparece en Madrid el nº 1 de la revista "Plural". Revista Mensual de Literatura", que no publica más que otro número en febrero. La dirige César A. Comet, un poeta al que ya hemos visto como uno de los militantes ultraístas que firman el manifiesto de 1918 y como participante de las váladas madrileñas. "Plural puede considerarse como el estertor final de las revistas del Ultraísmo" (264) y, a la vez, como un intento de superación de los presupuestos de éste, aunque todavía responde al mismo espíritu en la actitud que adopta frente al público:

"La razón germinadora de una revista nueva en nuestros tiempos, el impulso que decide su aparición, acostumbra a ser en algunos casos --los mejores-- un deseo de marsar la conformidad o disidencia de un grupo juvenil con el estado intelectual vigente... PLURAL es el punto de fusión o convergencia de varios escritores jóvenes --poseedores de una juventud doble y auténtica: por su edad y por su espíritu-- que, habiendo partido, en su mayor parte, del mismo foco, después de ramificarse en surcos individuales, vuelven a encontrarse en un punto meridiano de cruce común. Ahora bien, si en el primer momento el nudo que ceñía nuestras voluntades y unificaba nuestros espíritus era una cierta comunidad, de ideas o, más aun, una determinada actitud estética singularizada por un carácter sectario y un gesto polémico rebasador --ultraísmo--, hoy tal ingrediente cohesi-

vo se halla reducido únicamente al afán elemental de centralizar, de aunar varios esfuerzos, acaso disímiles exteriormente, aunque unánimes y fraternos en su raíz ... La atonía de nuestro público no debe intimidarnos; antes bien, ha de presentársenos como una muralla, cuya dificultad en dejarse hender redoblará el vigor de la acometida. Por todo lo expuesto se comprenderá que aun considerando hipotética la pervivencia de PLURAL nos decidamos a infundirle vida...." (262). En "Plural" aparecen ya nombres nuevos como Benjamín Jarnés, Valentín Andrés Álvarez, Mauricio Bacarisse o C.M. Arconada, pero también conocidos como el de la grabadora Norah Borges o el de Guillermo de Torre, que publicará un extenso y documentado artículo sobre el Surrealismo (263). Este texto, al igual que el de Fernando Vela observa reservas frente al nuevo movimiento: "Otras objeciones suscita entre nosotros el superrealismo. Ciertamente puede ser interesante despertar en nuestro interior esas oscuras fuerzas del subconsciente, generadoras de poesía. Mas de ahí a convertir tal posibilidad en un filón único, desdeñando los demás, del sincero impulso del subconsciente — surgido con espontaneidad — a su aorta reglamentario y a su exploración sistemática y obcecada, va mucha diferencia. Por ello el 'superrealismo puro' es imposible" ha dicho Martín de Gard a Breton. Y, a nuestro juicio amanerado y estéril. El verdadero superrealismo será el involuntario: el del artista que consigue la transfiguración de elementos reales y cotidianos, elevándolos a un plano distinto y a una atmósfera de pura realidad poética...". Junto a estas reservas, comienza el empeño de de Torre por interpretar el Surrealismo como la simple continuidad de un Dadaísmo que, hacía muy poco, había sido el



caballo de Troya del Ultraísmo: "Reconozcamos, con todo, que éste es un arte maravillosamente gratuito --gratuidad aun mayor que la que Gide reconoce a Proust--, sin causa ni finalidad alguna, tan oscuro como fervoroso y que viene a engrosar esa legión de apasionadas tentativas hacia la conquista de la recreación poética... Por consiguiente los primeros postulados dadaístas que sostenían implícitamente una negación de la 'obra', subsisten íntegros; y el decantado propósito 'deshumanizador' del arte nuevo si no es rigurosamente exacto en otros puntos, adquiere su más absoluta consagración en este renovado gesto juvenil de lanzar gérmenes al aire para evitar la fecundación de seres u obras humanas y viables."

Mientras este artículo salía a la calle, la "Revista de Occidente" lanzaba, en tres entregas, una traducción del texto íntegro del manifiesto de Breton (264). De aquí en adelante, aparecería en nuestro país una auténtica avalancha de traducciones, noticias, textos y tomas de postura de todo tipo relacionadas con el movimiento francés. Así, ese mismo año "Alfar" publica varios artículos sobre el tema: "Hacia un superrealismo musical" de Arconada (265), en el que además de un análisis de las últimas tendencias de la vanguardia musical francesa se dice: "Tamizada la música en ese realismo de 'todos los días', será de más abiertas posibilidades dar la franquicia para continuar hacia un superrealismo, no sólo creador--por las vías del pensamiento musical-- sino constructor, realidor. La música, de vuelta del cielo, de la naturaleza, del sentimiento, sólo le queda la virginidad de su contenido: recoger, musicalmente, claro está, la vibración

acelerada, la desbordante sonoridad, el ritmo quebrado y loco de la época moderna. La música debe, en este sentido, ir hacia la ciudad utilizando ese nuevo y ligero vehículo del superrealismo".

También aparece el de Pierre Picon "La Revolución Superrealista" (266) y el de José Bergamín "Nominalismo Supra-realista" (267), del que también reproducimos un fragmento: "Louis Aragon supra-realista, que acaba de pasar ante nosotros meteóricamente y de frac --sin darnos tiempo para decidir cuál de estos fenómenos atmosféricos: el supra-realismo o el frac, era el más significativo en su caso-- deja tras de sí una interrogación, su afirmación misma, síntesis de su propaganda: la simulación del pensamiento es el pensamiento..."

El frac se lo había puesto Aragon el 18 de abril para acudir a la Residencia de Estudiantes (invitado por la Sociedad de Cursos y Conferencias) y pronunciar una conferencia con el título "Surréalisme". Es muy fácil que Pepín Bello, Lorca, Alberti, Prados, Dalí, Buñuel y muchos otros nombres que hemos ido anotando como contertulios de la "colina de los chopos", escucharan de boca de Aragon palabras como éstas: "Ah! banquiers, étudiants, ouvriers, fonctionnaires, domestiques vous êtes les fellateurs de l'utile, les branleurs de la nécessité. Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures. Insensés, cachez-moi vos paumes, et ces callus intellectuels dont vous tirez votre fierté. Je maudis la science, cette soeur jumelle du travail. Connaître! Êtes-vous jamais descendus au fond de ce puit noir? Qu'y avez-vous trouvé, quelle galerie vers le ciel? aussi bien, je ne vous souhaite qu'un grand

coup de grisou qui vous restitue enfin à la paresse qui est la seule patrie de la véritable pensée... Il n'est pas de révolution totale, il n'est que la Révolution perpétuelle..." (268).

También en 1925, Max Jacob acudiría al mismo estrado con su conferencia "Sans motif".

Dos libros absolutamente fundamentales para la historia de nuestros movimientos de vanguardia aparecen en Madrid: La Deshumanización del Arte de Ortega (269) y Literaturas Europeas de Vanguardia de Guillermo de Torre (270). La primera edición del libro de Ortega salió a la calle el 29 de septiembre con una tirada de 2.500 ejemplares; en septiembre de 1928 se tiraron otros 1994 y en junio de 1936 otros 2000 (271). Estos datos pueden darnos una idea de la acogida que tuvo y, por tanto del espacio que ocupó en el desarrollo de los criterios sobre el arte contemporáneo que manejaba la intelectualidad de la época. Absolutamente ninguna otra obra lograría alcanzar la difusión de este libro. De ahora en adelante, la mayoría de los textos sobre arte contemporáneo que se publiquen en España la tendrán en cuenta explícita o implícitamente, estén o no de acuerdo con los argumentos que esgrime. En cuanto al libro de de Torre, algunos de cuyos capítulos iniciales han ido apareciendo en "Cosmópolis" --- --

desde 1920, representaba el primer gran ensayo histórico-crítico que se publicaba en España sobre movimientos literarios contemporáneos y también ocuparía el lugar de un "clásico" obligado durante esos diez años que nos quedan hasta la guerra civil. De él diría el propio de Torre en 1953: "Hace ya más de un cuarto de siglo que vió la luz mi libro Literaturas Europeas de Vanguardia. Aquella obra.--muy pronto agotada, que la generación actual ignora o sólo conoce por referencias, y de la cual <sup>hoy</sup> se habla como de algo casi mítico--- era(puedo decirlo sin énfasis: el testimonio consta escrito objetivamente en obras documentales, historias y enciclopedias) un panorama acabado de las tendencias, escuelas y figuras más nuevas y significativas; un muestrario crítico de los ismos literarios que entonces rasgaron horizontes y cuyo influjo se extiende hasta los días actuales. Pero antes que todo eso, antes que una obra de esclarecimiento y de crítica, era fundamentalmente un acto de fe, una profesión de entusiasmo -- a tono con el mismo sentido criticista defendido en sus preliminares---. Sentido, vivido, en plena adolescencia del autor -- de 1919 a 1924. y publicado en 1925---, Literaturas Europeas de Vanguardia venía a ser el testimonio de un espíritu, de un estado de ánimo ardiente, tanto o más que espejo de un tiempo. En último extremo se definía como el tributo apasionado, crédulo --- y por ello deliberadamente excesivo---, rendido a una época que con un optimismo apologético le había calificado de inaugural." (272). Por supuesto, "Literaturas" incluía ya un largo capítulo dedicado al "Superrealismo" así como la primera panorámica histórica sobre el Ultraísmo.

Pero centrémonos en el tema de las artes plásticas. En febrero, un gran número de comensales asiste a un banquete homenaje a J. Sunyer ofrecido por E. D'Ors con motivo del éxito que había alcanzado con su exposición de 1924 (273). Entre ellos están Clará, J. Enriquez, Díez Canedo, Victorio Macho, Manuel Abril, Cristóbal Ruiz, E. Barral, Marichalar, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Melchor Fernández Almagro, Echevarría, Vázquez Díaz, Guillermo de Torre, Vila Puig etc. (en ese mismo febrero Sunyer está exponiendo en Bilbao, en la Asociación de Artistas Vascos). Pocos meses después, gran parte de los asistentes a este homenaje volverán a encontrarse reunidos en torno al suceso más importante de 1925: La exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (E.S.A.I.).

El proceso de gestación de este acontecimiento fundamental para la historia de nuestra cultura artística está minuciosamente recogido en un número especial (el nº 51) que la revista "Alfar" dedicó a la Sociedad de Artistas Ibéricos. En uno de sus artículos, titulado "Como fue" (275) se enlaza la historia de la S.A.I. con aquel banquete del año 23 en que Maroto se dirigió a Echevarría proponiéndole la creación de un Comité para la celebración de exposiciones y con las tres cartas de "La Voz" a las que ya hicimos alusión. También se ponen de manifiesto las diferencias que surgieron con Eugenio D'Ors a partir de la redacción del manifiesto de 1923:

"Esto era en primavera. En el otoño, D'Ors había preferido hacer él solo, por su cuenta, la Exposición, imaginariamente: contando

en un libro el Salón que él hubiera formado, si la realidad pudiera obedecer estrictamente a la idea .

También nosotros, cuando encontramos ocasión, preferimos reanudar por nuestra cuenta el intento, no de imaginar lo perfecto, sino de realizar lo posible.

Al reanudarlo , creimos también conveniente reformar en determinados puntos la norma o plan ideológico esbozado en el documento de D'Ors : escarmentados o poco menos de la anarquía pasada, aspirábamos hoy a continuar (aquí el artículo de Alfaro se refiere al manifiesto de 1923) 'acordados con la sensibilidad moderna, la obra y la fe de sus mayores' a 'obedecer sin mengua de las originalidades personales aquellas nuevas leyes que son precisamente las leyes eternas'. Y esto , que así, en general, no puede suscitar en nadie el más mínimo reparo, pues no es otro el propósito de todo arte en todo tiempo, dejaba sin embargo, unido a su vaguedad, un equívoco alarmante: el de dejar a juicio de la Sociedad la tarea de determinar quiénes eran y quiénes son los verdaderos tradicionalistas de ahora. La Sociedad habría de atender, según eso, no a los artistas, incomunicados con el público, sino por escarmentados y enmendados, por su obediencia a determinadas tendencias que a juicio de la Sociedad fuesen las verdaderamente continuadoras de la fe y la obra de sus mayores.

A nosotros no nos pareció que semejante posición haría de la Sociedad un organismo prejujuador, dogmático, dictador.... pero estimamos que solamente el tiempo y sus decantaciones sucesivas podrán decirnos mañana quién <sup>es</sup> habrá de ser , de cuantos jóvenes trabajan actualmente, los que triunfen y encuentren en la

nueva modalidad las leyes inmutables... ... la Sociedad debía limitarse a ser como un escaparate al aire libre donde pudiera exhibirse todo, pero sobre todo lo excluido y apartado más o menos de los escaparates más usuales..."

A pesar de estas y otras precisiones hay cosas que todavía no están claras y que supervivientes de la E.S.A.I. como Frau o Javier Cortés no supieron aclararnos de una manera convincente. Por ejemplo, lo que no se deja nunca entrever en este artículo son los nombres de las personas que actuaron más decididamente en la puesta en marcha de la exposición. Por supuesto D'Ors y Plandiura (a quien en este "Como fue" llaman inclásico "Londivra") han desaparecido de la iniciativa. Tampoco figura el nombre de Juan de la Encina, que, ya desde 1923, había decidido alentarlos desde fuera, ni el de Marjan Paszkiewicz, que debió unirse a última hora y, aunque no expuso, dictó una conferencia en el transcurso de la exposición. Firmando el manifiesto que redactó la Sociedad (276) aparecen demasiados nombres y ello nos hace suponer que la mayoría fueron simples adherentes: : Abril, los hermanos José y Rafael Bergamín, Barral, Paco Durrio, J. Echeverría, J. Enríquez, Óscar Esplá, Manuel de Falla, García Lorca, Victorio Macho, García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Angel Sanchez Rivero, J. Sunyer (no expuso), Guillermo de Torre y Vazquez Díaz (tampoco expuso). Sin embargo todo nos impulsa a sospechar que quienes parecen haber asumido un mayor protagonismo fueron Manuel Abril y García Matoto (277). Reproducimos completo el manifiesto de la S.A.I. :

"Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ello imposibilita y dificulta cualquier movimiento de cultura. Inútil así toda exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia <sup>adoptar</sup> y posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y casi todas las ciudades importantes españolas.

Pero en otras, en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables —puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas— sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remedirlas unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

De aquí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado—o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique.



Creemos los firmantes que está por hacer en materia de Arte una labor presentativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicio suficientes.

Creemos que para conseguir esto hay sólo dos caminos: uno el exponer cuanto sea posible; otro, el de llevar a cabo una labor ideológica o, si se quiere, crítica, pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como esa función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor y no en otro que, mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra.

Creemos igualmente que toda obra de progreso y de mera vitalidad en los dominios estéticos, requiere el conocimiento constante, no ya de toda obra formada y sancionada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices, actividad exploradora que ha dado ocasión bastantes veces en la historia al descubrimiento de leyes, a veces ni siquiera presentidas por aquellos mismos que exploraban.

Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia; única posibilidad, por lo tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.

No nos une, pues una bandera, ni una política: no vamos pues

ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias entre nosotros, pero sólo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras preferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simplemente el impulso compensador, necesario para toda labor de justicia y equilibrio. Habremos de exponer, por lo tanto, toda aquella manifestación de arte que, existiendo, no llega con normalidad a conocimiento del público, o aquellas que por llegar mezcladas con elementos heterogéneos y contrarios, quedan fuera de todo posible diapasón que permita la contemplación a tono, y quedan en consecuencia, perjudicadas gravemente por tal desplazamiento pernicioso.

En nuestra labor de propaganda ideológica nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde; procuraremos divulgar por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia y con más atención aquellas que estén de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector de arte viviente.

Creemos, en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un sólo nombre: afán de conocimiento y cultura; o si se quiere de cultivo; cultivo de la sensibilidad del espíritu."

Según se desprende de sus propios testimonios la exposición fue montada en poco más de dos meses. El catálogo, por ejemplo, apenas si recoge unas 200 obras cuando, si analizamos las noticias que fueron apareciendo en la prensa, podemos llegar a cá-

cular una 500 (278). Tampoco recoge los nombres de Pancho Cossío y Joaquín Peinado que enviaron sus obras desde París. La lista definitiva de expositores puede establecerse, una vez consultados todos los documentos a nuestro alcance, en la siguiente (279):

Adsuara (4)<sup>esc</sup>, Alberto (9<sup>esc</sup> más dibujos), Arranz (cerámicas), Arteta (4 cartones para el Banco de Bilbao), Arrue (1), García Ascot (3), Bagaría (varias caricaturas), Fernandez Balbuena (3), <sup>Barradas (30)</sup> Berdejo Elise (3), Jose Bicandi (7), Boreas (18), Norah Borges (varios grabados), Capuz (1 esc.), Javier Cortés (3), Cossío (1), Dalí (10), Valentín Dueñas (2 esc.), Echevarría (8), "Fernando" (un niño de 15 años) (30), Ferrant (2 esc.), José Frau (15), Guezala (5), Victorio Macho (4 esc.), García Maroto (5), Moreno Villa (3), Irene Narezo (1), Benjamín Palencia (varios), Peinado (varios), Pelegrín (3), Perez Ordó (varios), Pichot (varios), Piñole (8), Planes (una escultura), Cristóbal Ruiz (4), Sancho Cortés (3), Fco. Santa Cruz (4), Gutiérrez Solana (5), Sáez de Tejada (3), Telbache (3), Quintín de Torre (una esc.), Ucelay (5), Aida Uribe (3), Jenaro Urrutia (4), Pablo Zelaya (5), R. Zubiaurre (1) y V. Zubiaurre (3). Se incluía además una sala con dibujos de Pérez Ordó, Moreno Villa, Alberto, Maroto, Barradas y Norah Borges, otra con los proyectos del montaje de la exposición y una amplia colección de estampas populares pertenecientes a don Félix Boix (Aleluyas, pliegos de ciego, estampas taurinas, láminas de sátira política, figurines, imaginería de costumbres etc.) que hoy constituye gran parte de los fondos del Museo Municipal de Madrid. Otra sala la constituía una amplia muestra de libros, revistas y láminas de arte contemporáneo ofrecidas por la casa Inchausti.

La exposición fue inaugurada el 28 de mayo en el Palacio de exposiciones del Retiro. Lo primero que salta a la vista es la inexistencia de una representación de la pintura catalana. La versión oficial es que "no llegaron a tiempo", sin embargo, todo parece indicar que existieron ciertos roces que impidieron la participación de los catalanes. En cuanto al contenido de la exposición, se presentaba como el conjunto heterogeneo que preconizaba el manifiesto; junto a objetos propiamente "artísticos", las estampas de costumbres suponían la entrada de manifestaciones de la cultura popular, las salas de planos y publicaciones la ampliación del criterio exhibitivo al ámbito de lo pedagógico y las 30 obras de "Fernando" (pintadas entre los doce y quince años) la extensión de estas fronteras hasta el mundo de las artes marginales. Junto a esto, que sólo podemos calificar de esbozos testimoniales, el conjunto de pinturas, esculturas y dibujos carecía por completo de unidad de programa y de cualquier tipo de directriz estética. Había de todo, desde artistas más o menos consagrados como los Zubiaurre, Echevarría, Arteta o incluso Solana hasta completos desconocidos como lo eran en realidad el grueso de los expositores. Desde representantes de las tendencias más avanzadas de la pintura española como Dalí, Moreno Villa, Bores, Cossío, Palencia, Barradas, Pelegrín o Norah Borges hasta artistas relativamente asimilados como Piñole, Pichot o Fernández Balbuena.

En el transcurso de la exposición pronunciaron conferencias Abril, Maroto, Fernández Balbuena y Paszkiewicz. A su inauguración

habían asistido muchas personalidades de la vida cultural madrileña: el ministro de Instrucción Pública García de Leóniz, el Director General de Bellas Artes Pérez Nieva (estas fueron las dos únicas representaciones oficiales), Ortega, D'Ors, Luis Mello, García Morente, Pérez de Ayala, Pittaluga, Ramírez Angel, E. Salaverría, Fco. Alcántara, Margarita Nelken, Luis Galisonga, Fco. Leal, Alvarez Vayo, Díez Canedo, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Jacinto Grau, R. M<sup>a</sup> Tenreiro, Prendes Pando, Fioravanti, etc. (280).

La resonancia que la E.S.A.I. obtuvo por parte de la crítica fue una de las más grandes que se recuerdan, sobre todo en el caso de Juan de la Encina que, desde las páginas de "La Voz" publicaría una larga serie de artículos en los que analizó prolijamente su contenido y a través de los que alentó, sin fanatismos pero decididamente, a la E.S.A.I. (281). También Fco. Alcántara, desde "El Sol" (282), la acogió favorablemente y lo mismo podemos decir de Moreno Villa, Margarita Nelken, Valentín de Pedro y el propio Ortega y Gasset. Francés y algunos otros la tomaron con reservas e incluso la ridiculizaron (283).

El hecho es que a pesar de lo variopinto de su contenido y del impacto no demasiado fuerte que, como conjunto, podían operar los lenguajes que allí se encontraban reunidos, la exposición fue uno de los sucesos más sonados de nuestro arte del siglo XX y logró crear más conciencia de que algo se estaba transformando en el arte contemporáneo español que cualquiera de las manifestaciones artísticas que, ofreciendo alternativas con un

proyecto crítico mucho más profundo, salieron a la luz pública desde plataformas minoritarias. Uno de los elementos que más contribuyeron a esta capacidad de impacto fue, sin duda ninguna, ese palacio del Retiro que, como ya hemos dicho, todavía hoy conserva ese quasi status de medio de masas con su enorme capacidad de convocatoria. Pero también jugó un papel importante ese mismo eclecticismo de su contenido y su facilidad para ofrecer la imagen de una cruzada de "hombres buenos" que, desprovistos de todo sectarismo, arremetían contra la corrupción del mundo del arte; tal y como ya en 1923 lo había preconizado Juan de la Encina en su carta de "La Voz".

Pero a pesar de lo que pudo considerarse un éxito rotundo y de los ambiciosos proyectos que se habían concebido, la E.S.A.I. se disolvió tan pronto como la exposición. Cuando la veamos resurgir en 1931 en el Ateneo guipuzcoano, el contexto artístico y, por tanto, toda su primitiva significación habrán variado sensiblemente. Además, al poco de clausurarse la exposición, Boreas se marchó a París, Dalí se integró decididamente en el mundo catalán y Barradas volvió también a Barcelona instalándose en Hospitalet. Desde allí el uruguayo invitó a Lorca a pronunciar una conferencia en el Ateneo de Barcelona, razón por la que Federico realizó su primer viaje a Cataluña animado también por la invitación de Dalí para que pasara unos días en Cadaqués (283').

Arropadas por el

oleaje de la E.S.A.I. se

dictaron en Madrid dos conferencias más: una de Guillermo de Torre, en el Museo de Arte Moderno, sobre el Cubismo (284) y otra de Antonio Espina sobre "El paisaje en la pintura moderna" (285). El largo artículo publicado por Paszkiewicz en la "Revista de Occidente" con el título de "Reflexiones sobre la pintura nueva" (286) también se sitúa en el desarrollo de esta onda expansiva y seguramente coincide con la conferencia que pronunció en el mismo local de la exposición.

Aunque disminuidas por el resplandor de la E.S.A.I., aludiremos a otras dos exposiciones celebradas en Madrid: La de Cristóbal Ruiz en el Museo de Arte Moderno y la de Arturo Souto, que son las dos primeras individuales realizadas por estos artistas. Terminaremos con la capital recordando que ese año Gregorio Prieto inicia su primer viaje a París.

En Barcelona comenzaremos, como siempre por Dalmau. Su actividad ha estado este año plagada de "liquidaciones de restos" y de otras exposiciones habituales en esta galería. Sin embargo el 14 de noviembre Dalmau pone en marcha un lanzamiento similar al de Miró en 1918: la primera exposición individual de Salvador Dalí. Amparado por el eco de su presentación "oficial" en la E.S.A.I., Dalí encontraba el camino ya un poco desbrozado para aparecer ante el público barcelonés. Había publicado varios dibujos en "Alfar" y contaba en su haber con una pequeña "bibliografía" (los mencionados artículos de Rivas Cheriff y de J. Subias) :

" tenía un libro que no abandonaba mi cabecera: los Pensamientos

tos de Ingres. Decidí extraer unas frases significativas para el texto del catálogo de mi primera exposición individual, que Galerías Dalmau me ofrecía en Barcelona, en noviembre de 1925. Luego, en el catálogo, se podían leer frases como éstas: 'El dibujo es la probidad del arte' y 'Aquel que no quiera poner a contribución más talento que el suyo, pronto se encontrará reducido a la más miserable de las imitaciones, es decir, a la de sus propias obras' ... .. Presenté cinco dibujos y siete pinturas. Los críticos, aun cuando siempre van con retraso e ignoran la verdad, esta vez mostraron su entusiasmo." (287).

Con esta exposición se iniciaba de lleno la irresistible <sup>ascensión</sup> del Dalí que hoy conocemos.

Otra exposición que merece ser citada, pues supone la presentación en barcelona de dos nuevos artistas, es la que realizaron (octubre) E. Climent y E. Ochoa en las Galerías Laietanes. En otro orden de cosas, es interesante <sup>también</sup> la publicación del número 20 de "Gasetta de les Arts" (I-III-1925) que apareció completamente ilustrado con obras recientes de Picasso. Habría que aludir <sup>to</sup> <sup>davía</sup> a otro suceso catalán aunque no hemos terminado de comprobarlo ni en sus datos ni en su significación; nos referimos a la salida a la luz pública del llamado "Grup de Sabadell". Nos lo cita Joaquim Molas como un conjunto de "señoritos finos que hacían de vez en cuando escapadas a París para enterarse de los últimos escándalos literarios ---los de Jean Cocteau, principalmente--- y que mantenía lazos muy superficiales con Barcelona" (288). Por lo visto organizaban conferencias semidadaístas en Barcelona ,



con provocaciones directísimas hacia el público, como "anticonferencias" con un caballo senfado junto al orador, concursos poéticos premiados con recortes de periódico, cenas en las que se servían judías en cráneos humanos etc. Por lo visto, el grupo había nacido a principios de los años veinte y esta exhumación de 1925 quedaba rubricada con la publicación del libro de Francesc Traval L'any que ve (ed. La Mirada), al que Molas se limita a calificar de "extravagante". Tampoco hemos logrado localizar este libro que, según parece, estaba profusamente ilustrado por su autor.

Terminaremos 1925 anotando otras exposiciones perdidas por nuestra geografía: la presentación en Bilbao de Angel Ferrand y García Maroto (octubre, Salón de Artistas Vascos), la de Ucelay (en abril, en la misma sala) y la de otro artista novel, Helios Gómez, que en julio expone por primera vez su obra gráfica en Sevilla.

1926.- En enero, los catalanes que "no habían llegado a tiempo" para participar en la E.S.A.I. se presentan en Madrid. Una prueba de que debieron existir roces es que la entidad organizadora de esta exposición fue el diario "Heraldo de Madrid" (que con esta exposición iniciaba su actividad en el terreno artístico) y no la S.A.I. como hubiese sido lo normal, y el local el Círculo de Bellas Artes. La mayoría de los artistas que integraban la muestra se presentaban por primera vez al público madrileño: Sisquella, J. Mercadé, Canals, O. Junyent, Darné Camps, Espinal, Gausachs, Genover, J. Guardia, I. Alie, P. Inglada, Junyer, Labarta, Callicó, Olivé, Llavanera, Lluís Mercadé, Rafols, Mompou, Ricart, Santasusagna, J. Serra, D. Carles, I. Pascual, E. Vayreda, J. B. Porcar, J. Puyol, R. Solé, T. Esquiús, J. Granyer, F. Camps, M. Humbert, J. M. Marqués Puig, F. Marés, Dunyach, Viladomat, Rebull, Miró, Dalí y Sunyer. (289). En total unas 70 obras. Sunyer, firmante del manifiesto de la S.A.I., aparece ahora completamente desligado de aquella y, como puede verse, Dalí se apunta a todas. Este año, el ampurdanés es nuevamente expulsado, ahora de forma definitiva, de la Escuela de Bellas Artes, lo que le sirve para coronar su primer gran acto de ésnobismo publicitario. El pintor está ya seguro de haber encontrado el camino para su consagración. La versión daliniana de estos hechos no deja de ser una endulcorada fábula constructiva:

"Eramos unos pequeños canallas ávidos, hábiles y diabólicos. Yo estaba poseído por una rabia autodestructiva contra todos los valores, como para probar su resistencia y establecer una nueva jerarquía, seleccionada por mi genio.

Incluso puse a prueba mi amistad con Lorca. Yo sufría verdä -

deras crisis de celos que me llevaban a rehuirle por varios días...  
 ...Un día en la clase de pintura , debía pintar una virgen gótica puesta sobre una bola ; yo dibujé una balanza. Al profesor extrañado, le dije: 'Es lo que veo en el modelo'. Hubiera podido hacerle observar que, en el zodiaco, la Virgen y la Balanza están asociadas, pero esto no hubiera arreglado las cosas. La campanada se dió con la publicación oficial, en la Gaceta, de mi expulsión definitiva de la Escuela de Bellas Artes, firmada por el rey Alfonso XIII el 20 de octubre de 1926..." (290).

Otras exposiciones madrileñas que merezcan nuestra atención son la retrospectiva de Angel Ferrant en Amigos del Arte (junio), la de Cristobal Ruiz en el Museo de Arte Moderno (octubre) y la presentación individual de Alberto Sanchez que, en febrero, realizó una exposición de apuntes en el Ateneo. Con motivo de la exposición de Alberto apareció uno de los primeros artículos del pintor Francisco Mateos (291).

Manuel Abril publica este año varios textos de los que citaremos dos interesantes : "Itinerario ideal del nuevo arte plástico" en "Revista de Occidente" (292), especie de exégesis estética del "arte nuevo" desde el Impresionismo al Cubismo y "Las nuevas tendencias del arte actual en la fotografía" (primer texto español en torno a la fotografía de vanguardia) en "Orientaciones" (293), revista que acababa de salir este año, en julio, dirigida por Francisco Farinas, ornamentada por Suárez Couto, y con las firmas de Marichalar, Abril, Edgar Neville, Carlos González, Oscar Esplá, etc. . También la Residencia de Estudiantes había lanzado, en

enero, el primer número de su órgano informativo: "Residencia", que entre esta fecha y mayo de 1934 publicaría 15 números de los que sólo vamos a destacar aquí la gran cantidad de dibujos de Moreno Villa que la ilustran, pues la amplitud cultural e informativa de esta publicación queda lejos de nuestro radio de acción.

Dalmau ofrece esta año un plantel muy interesante de exposiciones. En marzo una de Barradas que, tras su vuelta a Cataluña, inicia sus apariciones ante el público barcelonés (este año expondrá también en una colectiva de la pinacoteca). El 12 de junio expone en Dalmau Torres García, que envía desde París su obra más reciente (294) (ese mismo año aparece, escrita por Rafols, la primera monografía de este artista (295)). También se realiza una exposición de Helios Gómez, en diciembre, que aparece en estas galerías junto con A. Ferrer, y otra con la que se presenta el pintor Angel Planells, uno de los futuros pintores surrealistas catalanes. Ese mismo 31 de diciembre, Dalmau ofrece la segunda exposición individual de Salvador Dalí, compuesta por 20 pinturas y siete dibujos. Antes de la exposición, dos artículos de Gasch y Folch y Torres, profusamente ilustrados, preparaban la campaña (296) colocados consecutivamente en el nº 60 de "Gaseta de les Arts"; entre ellos se desencadenaban incluso diferencias de criterio, aunque ambos coincidían en ensalzar la figura del pintor:

"Monet a França, Turner a Anglaterra, Mir a casa nostra:

Heus's ací la meng de pintura que cal esguardar allunyant-se.

Salvador Dalí: Heu's ací la perfecta antítesi de la pintura precedent... .. Pasades les primeres efusions, acabats els raigs de preguntes vehements que se s'entrecreuent, encesos ja els aromàtics havans , el car company, coneixedor dels nostres preferències pel jazz-band, ens dóna a triar vàries plaques de gramòfon adquirides de nou a l'estranger... .. Esbravat l'encís d'aquella música que s'havia apoderat violentament dels nostres sentits, de la nostra intelligença i de la nostra sensibilitat, començarem a examinar distretament les parets de l'habitació on ens trobàvem . I immediatament els nostres ulls ensopergarem amb un quadre de Salvador Dalí. Immediatament , també, aquella tela ens suggerí les mateixes reflexions i els mateixos entusiasmes que ens havia suggerit l'orquestra negra. El ritme musical és una satisfacció per a les nostres oïdes. Així mateix , el ritme pictòric --sempre present a les teles de Dalí-- és una satisfacció per als nostres ulls.

Per consegüent, el ritme o la composició ordenadora de les formes i colors és absolutament indispensable en tota obra pintada , car no havem d'oblidar --per bé que la fisiologia de les sensacions sigui actualment inconeguda o menyspreuada per la majoria dels pintors-- que, en primer lloc, la pintura ha d'interessar necessàriament als ulls, que la pintura ha de conquistar-se prèviament els ulls per a poder satisfer després necessitats més elevades, que els ulls són el vehicle conductor vers sensacions de més alta categoria ." (Gasch).

"Jo no soc — l'amic Gasch m'ho perdoni— dels qui prefe-  
 reixen la ritmada trencadísima del jazz-band , al tros de Bach;  
 no. Jo <sup>no</sup>crec que el fons i la valor de l'art sigui en les mane-  
 res que <sup>en</sup>l'art porta : el temps (sang de les hores amb la qual  
 l'obra d'art s'encarna i s'acolora ). Asisteixo curios i intere-  
 ssat a les higièniques gimnàsies i a les ascètiques repressions  
 del Cubisme, i Salvador Dalí qui parla el llenguatge del nostre  
 temps, qui du en les artèries del seu organisme artístic la més  
 pura sang de l'hora nostra especulativa i depuradora, m'interessa  
 profundament per això, però no es pas per això sol, sinó prind-  
 palmente per aquesta gràvida plenitud de pensament que hi ha  
 en la seva obra, per aquesta gravetat sensible que pesa en les  
 cosetes indiferents i usuals que ell ens presenta , per això  
 qui ha al fons i que el llenguatge d'un sienès del XIV diria  
 en altra forma , com el llenguatge d'un holandés del XVII ho  
 expressaria en la llengua pastosa de la seva tècnica caracterís-  
 tica.." (Folch y Torres).

Ese noviembre Dalí había presentado también sus obras en  
 el " I Saló Tardor" que acababa de organizar la sala Parés, junto  
 a las de Benet, Rafols, Sunyer, Barradas, Sisquella, Canyelles,  
 Obiols, Ricart, F. Camps, etc.(297). Importantísima exposición  
 en la que se puede ver ya decantada una nueva línea de la pintu-  
 ra catalana.

Pero el número fuerte de las Galería Dalmau se va a producir  
 en octubre bajo el sugerente título de "Exposició del Modernisme -  
 mo pictòric català confrontada amb una selecció d'obras d'artis-

tes d'avantguarda estrangers" (298). Por parte extranjera se exhibían obras de Burty, Delaunay, Dufy, Gleizes, H. Grunhoff, Me. Laurencin, Madame "X", Otto Weber, Picabia, Soucek, Valminck; por parte catalana concurrían Albesa, Benet, Barradas, Bosch Roger, F. Camps, M. A. Cassanyes, S. Dalí, J. Dalmau, J. Guardia, J. Gausachs, M. Humbert, M. Hugué, Joan Junyer, Pere Jou, Miró, Mompou, Pichot, E.C. Ricart, J. Rebull, J. Sunyer, Sisquella y Torres García. Con esta exposición Dalmau establecía un nuevo hito de la categoría del de los cubistas del doce, el arte francés de vanguardia del veinte o la exposición Picabia del veintidos.

Al margen de la actividad de estas galerías, conviene destacar otra importante exposición barcelonesa que tuvo lugar el 27 de abril en las salas del Cercle Artístic de Sant Lluc con el título de "Exposició del Gravat Alemany Contemporani" (299) y que presentaba, por primera vez en España la obra de los expresionistas Hekkel, Schmidt Rottfuld, Nolde, Kokoshka, Kate Kollwitz, Otto Dix, Barlach y Grosz. Fue esta la única exposición con una orientación monográficamente expresionista que se celebró en nuestro país durante este tercio de siglo.

"Gasete de les Arts" recogía, en marzo, una conferencia de Junoy que, con el título de "La crisi del Art actual", iniciaba un obsesivo retorno a la ideología del clasicismo de los años diez (300):

"El Rimbaud de la plástica ha estat Pau Ruiz Picasso. En Picasso ha consumat i ha completat la davallada insurreccional. Ha portat

al seu màxim, plotòric l'aberració. L'ha convertida en estètic  
mestratge.

Aquest fou, altrament, el tema polèmic de la meua primera con-  
ferència de mitjans 1919. Ritornam a l'antico fou el meu crit  
final de combat d'aquella diada —ai las— ja un poc lluntana...  
La sageta es perdé, inútil, per l'espai. El meu non possumus  
havia estat prematur...

Tenim l'honor i la satisfacció ratificant-nos en el que dèiem,  
des d'aquesta mateixa cara tribuna estant set anys endarrera, tenim l'  
l'honor i la satisfacció de sentir-nos-hi identificats en prin-  
cipi, i, per la part episòdica, petita o gran, de la catalani-  
tat <sup>que</sup> el nom d'en Picasso comporta, de sentir-nos-hi, també, poc  
o molt representants. L'art actual —ens referim, sobretot,  
a l'art extrem —modern cotitzable a París o de possible cotit-  
zació a París —, al al·ludit per en Picasso en la seva crua i  
virulent catilinària, a malgrat de totes les suggestions i apor-  
tacions, que mai havien estat tan riques i variades, provinent  
de totes les cultures artístiques de totes les èpoques i de totes  
les contrades, està atravessant una gra crisi. La trajectòria  
empresa ha estat portada a les seves màximes conseqüències d'empit-  
jorament... En Pau Picasso, després d'haver contribuït, con cap  
altre, amb tot el prestigi i tota la suggestió que les seves in-  
contestables qualitats genials li confereixem, a enfondir i a  
fer, potser irreparable la desviació i la decadència de l'art  
contemporani de primera línia, es decidí a llançar, al bell  
mig de la confusió i de la prostitució de l'artístic mercat  
actual, un crit de lúcida energia. Aquest crit és el nostre crit.  
El crit que nosaltres, el catalans classiscitzants, tenim més a



punta d'esperit, mes a flor de cor. L'afirmació definitiva de la nostra personalitat artística i literaria ..."

Pero el tiempo de los Junoy y de otros de su generación había pasado . El 26 de abril aparece en la pequeña localidad de Sitges una de las dos revistas que serán fundamentales para este periodo : "L'Amic de les Arts" ; la otra, que aparecerá al año siguiente es, por supuesto , "la Gaceta Literaria". El director de L'Amic era Josep Carbonell i Gené y el secretario de redacción Ramón Planas i Izabal; el equipo lo completaban M. A. Cassanyes, Montanyá , D. Forment y J. V. Foix. Este último nos dijo en una reciente entrevista que L'Amic había nacido como una revista convencional y que fueron Gasch, Montanyá y , sobre todo, Dalí , quienes la convirtieron en una agresiva plataforma para la vanguardia (pero hay que tener en cuenta que Foix siempre insiste en quedarse al margen). El hecho es que sus 31 números superarían, con creces, todo lo ofrecido hasta entonces en la línea de la renovación artística. Su auténtica fase "de combate" se producirá en los años siguientes, pero ya en este 1926, la pluma de Sebastián Gasch se dedica a recoger, selectivamente, las evoluciones de la vanguardia artística con una serie de artículos sobre Picabia, Miró, Picasso, Dalí, Max Ernst etc, además de los ya citados sobre el Saló Tardor y Torres García (301) y la de Cassanyes traza, en un interesante artículo, la evolución de Sisquella hacia nuevas formulaciones de su lenguaje artístico (302).

En Andalucía aparecen dos nuevas revistas con las que se empieza a despejar el nuevo ambiente literario y artístico

de estos años: "Mediodía" de Sevilla, en abril, dirigida por Eduardo Rosent Marañón y que prolongará su vida hasta 1929; tendrá una segunda época, ya en los años treinta, en la que experimentará una decantación política que no existe en esta primera. La declaración de principios de la revista anuncia ya los límites de su actitud estética :

" Estas páginas son colección \_\_recolección\_\_ de frutos en las vendimias doradas del espíritu.

Para ello una sola norma: depuración. Pocas ciudades tienen que lamentar una falsa leyenda emplebeyecida, un cúmulo tan denso y pesado de equívoca literatura como nuestra ciudad.

A mal semejante sólo una rigurosa depuración puede oponerse. Depuración de todos los órdenes dentro de una fina cordialidad para todos los gustos y tendencias. Las épocas de avanzadillas literarias, de 'ismos' y escuelas han pasado al fichero del cronista. Hoy sólo hay arte. Arte desnudo, verdad; creación pura, perfecta, conseguida. " (303).

La alusión a las "avanzadillas" y a los "ismos" se dirige con toda claridad al fenecido Ultraísmo . Este es uno de los primeros síntomas de esa tendencia a restringir la noción histórica de vanguardia literaria a los dominios de este movimiento. Las páginas de "Mediodía" se ilustrarán con la obra plástica de los nuevos artistas: Dalí, Palencia, Ramón Gaya, etc.

La otra revista es "Litoral", de Málaga (304), que fue una de las más importantes plataformas de la nueva línea poética que por estas fechas ya está bastante consolidada (Lorca, Guillén, Diego, Alberti, Prados, Hinojosa, Jarnés, Bergamín, Altolaguirre,

Cernuda, Vivanco, Larrea, Moreno Villa, etc.). Dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, sus 9 números<sup>86</sup> publicarán entre noviembre de 1926 y junio de 1929. A través de sus páginas fue apareciendo la obra gráfica de Lorca, Cossío, Angeles Ortiz, Palencia, Moreno Villa, Dalí, Bores, Peinado, Togores, Ucelai, Manolo Hugué, Viñes, Fenosa, Gregorio Prieto, Picasso y Juan Gris.

En 1926 Palencia inicia una pequeña estancia en París. Más tiempo durará la que inicia otro pintor cuyo nombre no ha salido todavía a la luz: el canario Oscar Domínguez. En el Museo de Arte Moderno de Bilbao se realiza una exposición homenaje a Iturrino, que había muerto en 1924.

Mientras tanto, el surrealismo sigue penetrando en nuestro país (305).

1927.- Este año se ha convertido en una fecha mágica dentro de los calendarios de nuestra historia cultural y no sólo porque designe habitualmente un buen trecho del devenir de nuestra literatura, sino porque a partir de ahora la cantidad de acontecimientos que se nos ofrecen en todos los órdenes de la cultura es inmensa. También lo es en nuestro campo específico; por ello procuraremos sintetizarlos a través de sus datos y bibliografía más significativa aun a costa de esa pequeña aberración que va a producirse por la pérdida de proporciones en esta imagen histórica que estamos intentando configurar.

Comenzaremos por el ámbito catalán, donde la estrella de estas minorías renovadoras va a ser sin duda Salvador Dalí. Ya dijimos que el 31 de diciembre de 1926 había inaugurado su segunda individual en Dalmau que permanecerá abierta hasta el 14 de enero. Desde las páginas de "L'Amic de les Arts", Foix glossó esta exposición en los siguientes términos:

"En entrant en la sala d'exposicions En Dalí amoixava un ocellàs multicolor que reposava damunt la seva espatlla esquerra.

-¿Superrealisme?

-No, no

-¿Cubisme?

-No tampoc: pintura, pintura si us plau.

I em mostra els finestrals del palau meravillos que havia bastit a cà n Dalmau. Vaig tenir consciencia exacta de trobar-me en els moments precisos de la naixença d'un pintor. L'aula de vivissecció mostrava, descarnats, vastos paisatges fisiològics: belles arbredes sagnants ombrejaven el breus estanys on els peixos pugnendel ma'i al vespre per a deseixir-sede llurs ombres.

I en el fons de les pupil·les del pintor, de l'arlequí i de la maniquí, estels negres fugaços en un cel d'argent. Pensava de romandre-hi definitivament quand del fons de cada tela sprti-  
ren en tocar les set, els famososfantasmes..."

Curiosamente, al lado de este artículo, L'Amic incluye ya un documentado texto de Montanya titulado "Superrealisme" (307). En febrero Gasch publica otro extenso comentario sobre la exposición (308) y, en abril, Cassanyes volvía a insistir con palabras como éstas:

"¿Vol dir aixó que l'aportació cubista de Dalí ha resultat aquesta vegada completament nul·la? No, en alguna tela tal com l'anomenada 'Natura morta-invitió al sòn' hom veia una barreja de figuracions, planimètriques les unes i volumístiques les altres que, sense dubtes, si les judicàvem amb un criteri secamen purístic, caldria comdenar-les per anti-estilístiques, però que una contemplació més pregona mena a vesllumar-hi un rar caracter al·lucinador. Quelcom idíll·lògic i desconcertant vibra ací a la manera que en el somni ço allunyat i divers en el tems i en l'espais uneix en rares i extraordinàries barreges i permutacions. Cert que una tal barreja de planimetria i de volumística, tampoc és cosa nova, puis constitueix el millor encís de totes les 'Prouns' d'El Lissitzky i les pintures de Max Burckartz (310).

A partir de esto, desde las páginas de L'Amic comenzaba una fabulosa campaña en torno al pintor, cuyos contactos teóricos y formales con el Surrealismo empezaban a ser un hecho. Hasta ahora

estos contactos habían tenido lugar por medio de los textos e ilustraciones de las revistas extranjeras pero, en ese mismo año, Dalí realizará su primer viaje a París :

"Yo no soñaba con el amor sino con la gloria, y sabía que el camino del éxito pasaba por París. Pero en 1927 , París estaba lejos de Figueras; lejos, misterioso y grande. Llegué una mañana con mi hermana y mi tía, para tomarle la distancia y la medida como un boxeador en un round de tanteo... ... Había preparado cuidadosamente mi entronización . Sabía que Picasso había visto en Barcelona una tela mía, una Muchacha de espaldas, y que le había gustado, puesto que había hablado de ella a su marchante Paul Rosenberg, quien a su vez me había escrito para pedirme fotografías de mis obras . Yo había solicitado a un amigo de Lorca, pintor cubista, Manuel Angeles Ortiz, que me acompañara a su estudio. Desde mi llegada al número 23 de la Rue de la Boétie, supe enseguida que los dos botones de jade de sus ojos me habían reconocido. Yo era 'el otro, el único capaz de darle réplica'. En verdad, ahora sé que el mundo era un poco pequeño para los dos . ¡Por fortuna, yo era joven! ... ... A mi regreso a Figueras , pinté mucho: un arlequín de ojos vacíos, una guitarra blanda y un pez dúctil en La naturaleza muerta al claro de luna y La miel es más dulce que la sangre, que lo mismo que la bombilla de plata del mate de mi infancia, hace aun circular en mi interior, cuando pienso en esta tela el líquido que me trae la miel de una vida intrauterina. También pinté un sol resplandeciente de luz y unas bañistas retozando." (311).

En junio aparece en L'Amic un poema de Lorca ~~xx~~ ilustra-

do con un dibuix de Dalí en el que se perceben clars elements surrealistas (312). Per esta feina la col·laboració i la mutua influència de uno sobre otro va a ser estrechíssima. Lorca ha tornat a Catalunya en maig de ese any per assistir al estren de Mariana Pineda en Barcelona; els decorats van a ser de Dalí (313). En el número de juliol el pintor publica un magnífic text literari dedicat a Lorca (314), construït ja amb aquests elements surrealistas que han anat arrelant en ambos:

"En tocar els seus genolls, l'aire escàs es parava. L'aureola del martir era com de cristall de roca, i en el seu Whisky endurit, floria una aspra i sagnant estella de mar.

Davant la sorra coberta de conxes i mica, instruments exactes d'una física desconeguda projectaven llurs ombres explicatives, i oferien llurs cristalls i aluminis a la llum desinfectada. Unes lletres dibuixades per Giorgio Morandi indicaven: Aparells destil·lats ... El costat contrari del vidre de multiplicar de sant Sebastià correspondia a la putrefacció. Tot, a través d'ell, era angoixa, obscuritat i tendresa encara; tendresa encara, per l'èxquida absència d'espèrit i naturalitat..."

En la època de este text hauria d'haver sorgit la idea de llançar un manifest anti-artístic, pués el anunci apareix en la revista "Art Novell":

"Havem llegit anunciada la publicació del "Manifest Anti-Artístic", que signat per homes de diverses professions i aptituds s'ha llançat dintre de nos. Tenim desigs de saber el que ens diran, sota aquest suggestiu títol. Aquesta gent compta

en la colla amb noms de tant prestigi com el pintor Salvador Dalí i el poeta andalús García Lorca" (315).

Sin embargo, el primer manifiesto no apareceria hasta 1928 y con sólo tres firmas: Dalí, Gasch y Montanyá.

Dalí continúa publicando sus ensayos literarios en *L'Amic* (316). En el mes de septiembre aparece uno de sus primeros textos artísticos a manera de manifiesto: "La fotografia pura, creació de l'esperit":

"Clara objetivitat del petit aparell fotografic. Cristall objectiu. Vidre d'autèntica poesia.

La mà deixa d'intervenir. Subtils harmonies fisicoquímiques. Placa sensible a les més tendres precisions. El mecanisme acabat i exacte, evidencia, per la seva estructura econòmica, l'alegria del seu poètic funcionament... ... confiem en les noves maneres de la fantasia nascudes de les senzilles transposicions objectives .... Tots els aparells recentment fabricats, frescos com una rosa, ofereixen llurs inèdites temperatures metèl·liques al aire eteri i primaveral de la fotografia.

!Fotografia pura, creació de l'esperit! " (317)..

Otra explosión polémico-publicitaria se va a provocar en torno a Dalí. En el mes de octubre la sala Parés había auspiciado su segundo "Saló d'Art d'Estiu" con obras de Dalí, Domingo, Rafols, Siquella, Sunyer, Togores, Capmany, Camps, Canals, Elies, Mir, Mompou, Obiols, Galí, Vidal-Gomá, Benet, Badrinas, Guardia, Humbert, Rebull, Vilás, Bosch Roger, Canyelles, Garriga, Gimeno, Junyent, Marqués Puig, Mercadé, Pascual, Porcar, Ricart, Vayreda



y Saavedra . Gasch empezaba la crónica pidiendo guerra :

"Salvador Dalí, junt amb Francesc Domingo, son, dels pintors catalans residents a Catalunya, els sols valors positius i els únics que poden interessar veritablement un públic internacional" (318).

Dalí, que había expuesto entre otros el cuadro "La mel es més dolça que la sang" també la pedía por su cuenta en otro artículo:

"Josep M. Junoy ha pronunciat, en l'obertura del Saló de Tardor, unes curioses afirmacions a les quals s'ha adherit efusivament des de "La Veu de Catalunya, el crític d'art i pintor Rafael Benet. Junoy ha dit en parlar de l'estat actual de la plástica catalana: 'El problema fonamental d'orientació no és un problema de dretes ni d'esquerreres. I Rafael Benet, paral·lelament, ha escrit: 'Per damunt de tota doctrina, en art existeix un problema d'intensitat'... cal convenir, en efecte, abans de tot, que perque la producció d'un artista esdevingui eficaç, aquest ha de desenrotllar la seva activitat dins una tendència de dreta o d'esquerra, però VIVENT... L'Impresionisme es una tendència pictòrica completament morta. Es dir, que ha passat com tota la pintura antiga, a ésser Història... Les dretes, doncs, dins les tendències vivents i vives de la pintura, poden ésser representats pel cubisme actual (el de la primera època ha passat igualment a la Història), pel neo-romanticisme pels fauves, per la nova objetivitat, etc., i les esquerreres pel recentíssim cubisme <sup>poètic</sup> de Picasso, fins a les més incontrolables prolongacions del superrealisme i altres tendències latents..," (319).

Y la guerra no tardaría en empezar. Tomando como pretexto las críticas negativas de Esclasans y Joan Gols sobre los cuadros de Dalí, se preparó un aluvión de respuestas en "L'Amic" que, aprovechando la polémica, fue sentando las bases para la ofensiva del año siguiente (320). Todos estos artículos venían precedidos por un panfleto en papel amarillo (claro precedente del "full-groc" de 1928) inserto en "L'Amic" con el que Dalí justificaba el sentido de sus cuadros del Saló Tardor (321). Quedaba así articulada la primera irrupción del futuro grupo anti-artístico.

Además de esta "campana Dalí", "L'Amic" había publicado en este 1927 multitud de artículos relacionados con el arte de vanguardia (321). Por su parte, Gasch había entablado también polémica con Feliu Elies desde "Gaseta de les Arts":

"En el darrer número de la revista Ciutat --aquella publicació manresana tan estimable i recomandable-- ha aparegut un article de Joan Sacs molt divertit, excessivament divertit com tots els treballs que ixen de la ploma d'aquest il·lustre publicista.

En aquest article, el crític eminent surt una vegada més en defensa de les seves idees estètiques-- aquelles que aquí han conseguit un dert exit entre uns quants babaus, però que fora d'aquí farien somriure beatíficament-- i, pera entendre'ns millor, seguirem designant amb la denominació 'idiota' d'avantguarda. Un dels arguments més considerables que el Sr. Sacs esgimeix amb més força contra la pintura avançada es que estroba ja 'desacreditada a França' és que l'actual moment pictòric es de descre-

dit, de liquidació i desbandada de les escoles d'avantguarda; és que es tracta d'un anacronisme sense volta i d'unes vestidures demodades que algú ja ha abandonat, infectades, suades i espellifades. En una paraula, el principal retret que el senyor Sacs fa a la pintura moderna és que ja no és moda... (323).

A partir de aquí Gasch se lanzaba a una copiosa demostración de la vigencia del arte de vanguardia en Francia dando detalles hasta de los precios alcanzados por algunas obras en el mercado.

Federico García Lorca no solo conocía a Dalí en Cataluña, tenía también una vieja amistad con Barradas. En su casa, el uruguayo mantenía una tertulia, que familiarmente llamaban "el Ateneillo de Hospitalet", a la que acudían J. M<sup>e</sup> Sucre, Alsamora, Gasch, Mario Verdaguer, Gutiérrez Gili, Monegal, Angel Ferrant, Sánchez Juan, E. Leguina, Luis Góngora, G. Díaz Plaja, Dalí, Montanyá, Regino Sainz de la Maza, Luis Capdevila, Manuel Fons, etc. (324). Barradas puso a Lorca en relación con Gasch al que el granadino mostró sus dibujos; inmediatamente se preparó una selección de 24. El 25 de junio se inauguraba con ella una muestra en la Galería Dalmau. Era la primera exhibición pública de los dibujos de Lorca (325); la acogida de la crítica fue bastante fría pero sus amigos le dedicaron calurosos artículos (326).

Además de las de Dalí y Lorca, Dalmau celebró este año otras dos exposiciones importantes: en mayo una de Barradas (327) y, en octubre, una importante colectiva presentada por Sucre con obra

de los siguientes artistas: el portugués Almada Negreiros, Barradas, Basiana, Biosca, Cochet, Cassanyes, Carbonell, Coscolla, A. Ferrer, Pedro flores, Ramón Gaya, Luis Garay (estos tres últimos hacían su presentación en Barcelona), Gausachs, X. Güell, Elvira Homs, J. Junyer, Miró, Muntadas, Josefina Portusachs, Reig, Vidal, Miquel Villá, Valldaura, Ferrant, Claudi Mimó y M. Paredes. Al hacer su comentario, Gasch rindió un caluroso homenaje a la figura de Dalmau (328). A la vista de esta serie de acontecimientos se percibe claramente el nuevo clima de agitación artística que, en Cataluña, viene dispuesto a barrer el panorama vigente. Mientras tanto, a principios de año, Les Arts i els Artistes se había fusionado con Els Evolucionistes a fin de realizar un salón conjunto en las Llatanes (329), exponiendo en esta muestra Benet, Canals, Castedo, Colom, Feliu Elies, J. Guardia, Humbert, Meradé, Mombru, Pidelaserra, Ricart, Obiols, Pascual, Rafols, Serra, Togores, Vayreda, Casanovas, Clavet, Dunyach, Gargallo, Rebull, Viladomat e Inglada. También conviene reseñar que ese año aparece el primer número de "La Nova Revista", dirigida por J. M. Junoy, que será uno de los blancos preferidos del grupo de L'Amic pues tenderán a identificarla con el sector conservador de la cultura catalana.

Madrid tampoco detiene su marcha. En enero aparece el primer número de "La Gaceta Literaria" con el siguiente equipo a su frente: Director Ernesto Gimenez Caballero, que hasta este 1927 había colaborado en diversas publicaciones como "Revista de Occidente", "El Sol", "Revista de las Españas", "Alfar", "La Libertad" etc. y ha publicado dos libros: Notas marruecas de un sol-

dato y Carteleg, especie de panorámica sobre las publicaciones españolas de 1927, en la que aparecen sus primeras manifestaciones plástico-literarias (330); Secretario:Guillermo de Torre; Redacción: Ramón Gómez de la Serna, P. Sainz Rodríguez, A. Marichalar, Moreno Villa, J. Bergamín, Antonio Espina, Melchor Fernández Almagro, Benjamín Jarnés, Enrique Lafuente, Juan Chabás, C. M. Arconada, F. Vela, Carlos Arniches, etc... A lo largo de su publicación el equipo de dibujantes estará compuesto por Maroto, Vázquez Díaz, Moreno Villa, Barradas, Bores, Bagaría, Bartolozzi, Mateos, Tejada, Salazar y Bou y Almada Negreiros. Al parecer, hasta 1929 la fuente de financiación procedía de gente como Marañón, Basterrea, Gutiérrez Gili y algunos empresarios bilbainos..A partir de esta fecha dependerá del financiero Bauer a través del grupo C.I.A.P. ; Bauer impondrá como director a Pedro Sainz Rodríguez (331). Desde este nº 1 y hasta 1932, en que deje de publicarse, G. L. nos ofrece uno de los mosaicos más ricos y variados para el estudio de la cultura española. Literatura, arte, política, filosofía, ciencia... "Ibérica, Americana Internacional, Letra,Arte, Ciencia", como rezaban sus rótulos... La Gaceta será, a lo largo de estos seis años, escenario de confrontaciones ideológicas fundamentales, difusora de todo tipo de corrientes culturales y propulsora de innumerables iniciativas. Acabamos de citar en nuestras notas dos libros dedicados a temas específicos de esta publicación; aludiremos aun al de Carlos y David Pérez Merinero sobre el tema cinematográfico (332) y a todos los que, tenemos la certeza, se están preparando en estos momentos sobre las cuestiones más diversas. Gaceta fue uno de los órganos más potentes para la difusión y afianzamiento de las directrices literarias que hemos visto empezar a gestarse en los últimos años, no solo en lo referente a la llamada generación del 27 sino a

todo el amplio espectro literario, nacional y extranjero de la época. Ni que decir tiene que el tema es lo suficientemente importante como para que en este capítulo no intentemos ni siquiera rozarlo. Pero es que también en lo que atañe al objetivo de nuestro trabajo "La Gaceta Literaria" ofrece, sin discusión ninguna, el caudal de información histórica más amplio de cuantos puedan manejarse para este primer tercio de siglo. Por ello, su contribución a la difusión y al debate sobre la Actividad artística crítica es algo de cuyos hechos tendremos que ir dando cuenta año tras año. En este mismo 1927 aparecen una serie de artículos que merecen ser recogidos aquí. Uno de los primeros es el de García Maroto "El arte de hoy" (333), que trae el siguiente encabezamiento editorial, con el que se revelan ya las directrices de actuación de G.L. de cara a la problemática artística:

"Comenzamos a cuajar el propósito, compañero nuestro, de ofrecer a la nueva sensibilidad artística española una sencilla ley estética, a la cual pueden asociarse, sin mengua de lo personal, las expresiones más distintas, siempre que nazcan de sensibilidades correspondientes a nuestra época. De cómo este intento sirve al arte de siempre y recoge con fino cuidado los matices de nuestra hora, lo dirán, sucesivamente, los temas que hemos de aludir".

También comenzará una campaña de información sobre los pintores españoles que trabajan por estas fechas en París, con artículos generales de Olivares y Teirade (334), y particulares de M. Abril ("Juan Gris", 1-VI-); A. Dreyfus ("Ismael González de

la Serna", 15-IX); B. Jarnés ("La pintura de Francisco Bores", 1-XI); y sobre los artistas que trabajan en la península de A. Espina ("Almada Negreiros", 1-VII y "Un claro exponente de la pintura moderna. Vázquez Díaz", 15-VI); Luis G. de Valdeavellano ("Maruja Mallo en su carrusel", 1-XI); Jarnés ("Los ángeles de Norah Borges", 1-IV) y Xavier Abril ("Pintura y poemas de Xavier Abril", 15-X). Sebastián Gasch, <sup>que</sup>entrará en rápido contacto y acabará por ser uno de sus colaboradores más asiduos; envía artículos sobre sus tres pintores "arrojadizos": Miró, Dalí y F. Domingo (335); y Gutierrez Gili otro sobre Barradas: "Ateneillo-Hospitalet" (1-III). También desde este año G.L. comienza su campaña de difusión cinematográfica (336) que culminará, al año siguiente, con la fundación de un cineclub. Aprovechando esta iniciativa, Salvador Dalí publica en el número del 15-III un texto a manera de manifiesto en el que aparece ya la palabra que será emblema en 1928: "Film-arte. Film-Antiartístico". En él se encuentran esbozadas ya las ideas claves del programa anti-arte:

"El filmador antiartístico dispara sobre una pared de ladrillos y caza <sup>inesperados</sup> auténticos y pájaros cubistas.

El filmador antiartístico dispara sobre falsos pájaros cubistas y caza un inservible ladrillo.

El filmador antiartístico ignora el arte, filma de una manera pura, obediendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto alegrísimo e infantil de su fisiología deportiva.

El filmador artístico conoce el arte casi siempre grose-

ramente, y obedece a las arbitrariedades sentimentales de su genialidad.

El filmador antiartístico se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes, estandarizadas, así tiende a la supresión de la anécdota ...

... Fritz Lang organiza un magno espectáculo: arquitectos, ingenieros, intersección de reflectores potentísimos, grandioso escenario dantesco, proporciones llamadas grandiosas, donde se mueven las multitudes, las luces y las máquinas etc., con todo el teatralismo de la peor pintura de historia. Que un Moreno Carbonero pinte Edad Media o un rascacielos nos es indiferente.

El cine, de este modo, deviene instrumento expresivo de la más gratuita y vulgar anécdota; su palpitación pura, recién nacida, es espantosamente infectada con todos los gérmenes de la putrefacción artística... Los mejores intentos de film artístico, algunos selectos, citemos el de Man Ray y el de Fernand Léger, parten de una inexplicable equivocación fundamental... El mundo del cine y el de la pintura son bien distintos; precisamente las posibilidades de la fotografía y del cinema están en esta ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas... "

numerosos artículos dedicados al

Tampoco podía faltar el Surrealismo (337). Tras una cena homenaje que la revista ofreció a Lorca por el triunfo obtenido en Cataluña, surgió la idea del primero de los famosos cuestionarios de la revista: "Una encuesta a la juventud española", con las siguientes preguntas que anuncian ya la voluntad de intervención cultural de la Gaceta: "¿Debe intervenir la política en Literatura? ¿Siente Vd. la política? ¿Qué ideas consi-



dera fundamentales para el porvenir del estado español? (338). Hubo respuestas de: Gómez de la Serna, Espina, Jarnés, Garrigues, Taberner, Esterlich, J Carbonell, C. Riba, Buslili, Esclasans, Benet, Millas Raurell, López Picó, Fernandez Almagro, Sánchez Ribero, Gerardo Diego, Juan Chabás, Ximénez Sandoval J. Díaz Fernández, Ossorio, Valdeavellano etc. En ellas se captan los prolegómenos del debate que tomará cuerpo en los años treinta; de momento, el balance arroja, salvo excepciones como las de Díaz Fernandez, Espina o C. A. Comet, una rotunda negativa a que se produzca la menor permeabilidad entre los campos literario y político. (338')

En 1927 se realizan en Madrid algunas exposiciones interesantes: Alberto expone (febrero) en el Ateneo su "estampas populares"; Maroto en el salón de la Unión Iberoamericana (local inaugurado con una exposición de Almada Negreiros) (339) y, en diciembre, Moreno Villa realiza su primera individual en el "Salón para automóviles Chrysler" de la Gran Vía (339').

En Madrid aparecen este año cuatro libros de inexcusable mención: El Realismo mágico de Franz Roh (340), que sería, junto a la Deshumanización de Ortega, una de las obras claves para la justificación de las nuevas actitudes estéticas desarrolladas a partir de estos años, adquiriendo el auténtico valor de un manifiesto programa. El arte al cubo y otros ensayos, de Fernando Vela (341), colección de articulitos sobre música contemporánea, cine, filosofía etc. La nueva Literatura de Cansinos Assens (342), extenso y documentado estudio sobre literatura española que incluye también capítulos dedicados al Ultraísmo. Pero

sobre todo, aparece un extraño, ingenuo, pero en algunos extremos profético, libro de Rafael García Maroto: La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística desde 1927 hasta hoy (343). El texto, ilustrado por su autor, está trazado sobre una utopía artística que se desarrolla en una España apócrifamente situada en noviembre de 1930, que se concibe como un "nuevo estado político y social". Lo encabeza el siguiente párrafo de justificación:

"En franco camino de afirmación las conquistas fecientes de la democracia española, parece llegada la hora de recoger, para mostrarla en eficaz comparación, la labor del Estado en sus diferentes aspectos durante los años que siguieron a tan vitales acontecimientos políticos.

La tarea a nosotros encomendada por las Ediciones Biblos se limita a las artes plásticas; otros se encargarán, con más adecuada competencia en sus respectivas disciplinas, pero no con mayor entusiasmo, de resumir la transformación esencial que la vida total de España mereció y consiguió durante los tres últimos años. Madrid, diciembre de 1930."

En el libro se habla de una Comisaría de Bellas Artes, de un Comité de Acción Artística, de Exposiciones Municipales, Provinciales, de Barracas de Arte, monumentos públicos, museos de barrio, centros didácticos... todo bajo un clima de socialización artística al frente de cuya organización sitúa nombres como Ferrant, Moreno Villa, Abril, Juan de la Encina, Sánchez Rivero, Nogués etc. Como complemento, la obra está profusamente ilustrada con reproducciones de obras de artistas de la vanguardia extranjera y de españoles como Vázquez Díaz, Togores, Uce-

lay, Juñer, Dalí, Picasso, Humbert, Ferrant, Bores, Sunyer, Palencia, Solana, Ricart, etc. Por primera vez se trazaban en España la idea de que la transformación artística sólo cabía en el seno de una transformación político y social.

En la calle de Alberto Aguilera de Madrid se construye este año lo que se ha venido considerando como el primer edificio español de inspiración plenamente racionalista, la recién ~~desapare-~~ dada gasolinera "Petróleos Porto Pí" de Fernández Shaw. Junto con el edificio-museo conocido como "El Rincón de Goya" de García Mercadal que también empieza a construirse este año en Zaragoza, constituyen los dos puntos de arranque de la nueva orientación arquitectónica que se consolidará orgánicamente cuando finalice la década.

Por último, hay otro hecho madrileño cuyo perfil dejamos enteramente en boca de uno de sus actores: Alberto Sánchez:

"Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejara una nueva vida social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores periodos históricos, desde las Cuevas de Altamira hasta mi tiempo. Me dí a la creación de formas escultóricas, como signos que descubrieran un nuevo sentido de las artes plásticas. Me dediqué a dibujar con pasión de la mañana a la noche. A través de aquellos dibujos que hacía para buscar posibles esculturas pude darme cuenta de que era sumamente difícil salir de todo lo que a uno le rodea... Durante un periodo bastante largo, a partir de 1927, más o menos, Palencia y yo nos citábamos casi a diario en la Puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuese el tiempo. Recorríamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era la vía

del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo; y sin cruzar el río Manzanares <sup>torcíamos</sup> hacia el cerro negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de 'Cerro Testigo' porque de ahí había de partir una nueva visión del arte español. Una vez en lo alto del cerro —cerro de tierras arrasadas por las lluvias, donde sólo quedaba algún olivo carcomido, con escasas ramas— abarcábamos un círculo completo, panorama de la tierra imagen de su redondez. Aprovechamos un mojón que allí había, para fijar sobre él nuestra profesión de fe plástica: en una cara escribí mis principios; en otra, puse Palencia los suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos; en esta cara aparecían los nombres de Einstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros... ... Nos proponíamos estirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y a la sencillez que transmitían las tierras de Castilla. Era, en el fondo, un movimiento equiparable a lo que en tiempos fueron los impresionistas. Metíamos la cabeza entre las piernas y veíamos como se transformaba toda la visión del paisaje; descubríamos por este procedimiento la rutina de los ojos, porque la postura nos cambiaba toda la visión... De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas. hasta el extremo de que una vez encontramos en un

barbecho de Vallecas un zapato viejo de mujer y sobre el hallazgo comparamos los dos mundos: el <sup>de</sup> campo abierto y el del interior de Madrid. Esto nos hizo lanzar el grito de '¡Vivan los campos libres de España!' (344).

Las revistas literarias proliferan por todo el país. En Huelva aparece (julio) "Papel de Aleluyas", dirigida por Rogelio Buendía, Adriano del Valle y F. Villalón (se publica hasta 1928); en Murcia "Verso y prosa" (publicó 12 números hasta 1928), dirigida por Juan Guerrero y Jorge Guillén, que incluía ilustraciones de Dalí (345), composiciones surrealistas de Maruja Mallo y dibujos de Ramón Gaya, Bonafé, y Esteban Vicente; en Tenerife "La Rosa de los Vientos", dirigida por Agustín Espinosa (no hemos podido consultar ningún número de esta revista); en Burgos, como ya dijimos, reaparece "Parábola" y en Gijón Gerardo Diego comienza a publicar sus dos revistas gemelas "Carmen" y "Lola" (344').

Por último sintetizamos algunos hechos aislados ~~en~~ que se producen en el resto de España: En enero, Ucelay expone en el Salón de Artistas Vascos; en marzo, Mompou ~~de da~~ a conocer ~~en~~ en Valencia con una exposición en la sala Imperium; en mayo, Pedro Flores y Ramón Gaya exponen en Murcia, su ciudad natal; Santander rinde homenaje póstumo a Iturrino con una antológica en el Ateneo ~~xxxi~~.

Como datos anecdóticos diremos que Ramón Gaya pasa unos

meses en Madrid y parte luego hacia París, y que , a principios de año Angel Ferrant gana el concurso de carteles para la casa "Barbier i Fills" que había organizado la sala Parés.

1828. Si cabe, este va a ser un año más agitado que el anterior. El grupo de Sitges está dispuesto a hacerse oír y va a conseguirlo, aunque sólo sea en los habituales <sup>ambientes</sup> microculturales de los que, sin embargo, simula querer salir. En marzo, por las calles de Barcelona se reparte, en mano, el "Manifiesto Anti-artístico Catalán", el famoso "Full Groc" (346). Este panfleto, firmado por Dalí, Gasch y Montanyá, representaba el primero de una serie de manifiestos que aparecieron en "L'Amic de les Arts" o como publicaciones aisladas. En un primer nivel, el manifiesto, del mas puro "estilo futurodadaísta", se presentaba como un ataque directísimo a la cultura catalana vigente a la que acusa deliberadamente de pasatista y putrefacta:

" Del present MANIFEST hem eliminat tota cortesia en la nostra actitud. Inutil qualsevol discu-sió amb els representants de l'actual cultura catalana, negativa artísticament per bé que eficaç en d'altres ordres. La transigència o la correcció condueixen a la delicuescenta i lamentables confusionismes de totes les valors, a les més irrespirables atmòsferes espirituals, a la més perniciosa de les influències . Exemple 'La Nova Revista'. La violenta hostilitat, per contra actua netament les valors i les posicions i crea un estat d'esperit higiènic."

Entre los blancos de estos ataques estaban el mito del "Clasicisme", la Fundación Bernart Metge, las "peñas" culturales, la arquitectura "de estilo", el maragallismo, Angel Guimerá y hasta los tebeos infantiles tradicionales. La alternativa que se ofrecía estaba construida con los tópicos más tranochados del Futurismo, como el maquinismo, el sport, la panoplia de los nuevos

objetos cotidianos, medios de masas de todo tipo etc, todo ello aderezado, en ocasiones con ciertos recursos populistas. Una serie de nombres como emblema de la nueva alternativa :

" PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO , JOAN MIRO , LIPCHITZ , BRANCUST, ARP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA, PAUL ELUARD, LOUIS ARAGON , ROBERT DESNOS , JEAN COCTEAU , GARCIA LORCA , STRAWINSKY , MARITAIN, RAYNAL, ZERVOS, ANDRE BRETON, ETC., ETC."

Algunos de estos nombres están relacionados con el surrealismo que funciona como eje de otras manifestaciones del grupo, pero que en este manifiesto apenas aparece insinuado.

La cantidad de textos programáticos que este año arroja 'L'Amic de les Arts' es bastante considerable (347). El trío Dàl Gasch, Montanyà presenta, bajo el epígrafe común de "Guia Sinòptica", dos textos que son una clara continuación del "Full Groc": "CINEMA" (en el nº de marzo):

" Es fa un flac servei al cinema en voler incorporar-lo a les Belles Arts. Sortosament el cinema és , encara, una altra cosa. El cinema no es una Nova Bella Art. El cinema és, simplement, una indústria. I una indústria de enorme activitat... ... El millor que ha produït el cinema és la pel·lícula còmica, anònima i rapidíssima, de dos rotllos, que commou intensament les multituds i que precisament és considerada pels putrefactes com el comble de l'absurditat i de la manca d'art... Fora d'aquest film còmic, rapidíssim i gairebé anònim, d'urena o dues bobines, recomanen encara les produccions del grans cineastes Harry Langdon, Charlie Chaplin , Buster Keaton i les mil constel·lacions que



els volten... En un mateix ordre, anotem la pel·licula documentària tipus Noticiari Fox, i els films científics, d'una emoció inenarrable..."

Y, el otro texto : "L'Anunci comercial, publicitat, propaganda": (en el nº de abril):

"L'anunci comercial ens produeix una emoció d'ordre infinitament superior a la que ens procuren els quilòmetres de pintura qualitativa que infesten els nostres salons... ... parlem, repetim, de l'anunci anti-artístic. Puis que , com en el cinema, enfront del pur anunci anti-artístic , hi ha l'anunci artístic que cal denunciar inexorablement... DENUNCIEM el cartell futurista del Lloyd Sabaudó, les brochures cubistes de la Cia. de Wagons Lits, la propaganda de la Navigazione Generale Italiana-. I, limitant-nos a aquest país denunciem els anuncis presidits per la delinqüescència malaltissa dels Galí i comparses..."

Dalí, en solitario, publica en varias entregas un extenso e inteligente texto analítico y prospectivo sobre el arte contemporáneo bajo el título de "Nous límits de la pintura" (348) y otro, también en esa línea anti-artística titulado "Poesía de Útil (standaritzat)" (349); pero casi al mismo tiempo aparece uno de sus textos literarios metido ya de lleno en las coordenadas del surrealismo: "Peix perseguit per un raïm " (350). Fomentando esta veta surrealista, L'Amic recoge también dos textos ilustrados de Lorca: "Nadadora sumergida" y "Suicidio en Alejandría" (351).

Pero aun hay más. En el número de abril , aparecía inser-

to el siguiente boletín de J. Carbonell:

"Per al 13 del proinent mes de maig, l'ateneu de Sitges, El Centaure, té anunciada una triple conferència sobre les més modernes tendències artístiques i literàries, ò, si hom vol parlar tabú, una triple conferència avantguardista. Dalí, Foix i el que signa, ens havem encargat d'acomplir, en el si de la benemèrita entitat cultural, la missió a què els redactors d'aquesta gaseta fóren convidats... ...Lluís Montanyà, Sebastià Gasch, Sebastià Sánchez Juan i M.A. Cassanyes, marcaran amb sengles treballs sobre el mateix tema, el punt de la diada..."

A pesar del carácter formalista de esta presentación, el acto estaba concebido como una auténtica provocación; sus líneas generales se presentaban concomitantes a las de los manifiestos anti-artísticos (aunque bastante menos corrosivas); tanto es así que sólo llegó a poderse pronunciar la primera de las conferencias. No obstante L'Amic se cuidó de reproducir todo el contenido previsto para el acto (353): Carbonell: "Contribució a la recerca d'un nou clasicisme" (IV,V,VI); Dalí "Per al 'meeting' de Sitges" (mayo); Gasch "Veritable sentit de l'avantguardisme" (mayo); Montanyà "Proselitisme, no" (mayo); Sánchez Juan "Sintesi del parlament improvisat" (junio) y Cassanyes "Assaig de classificació del moviment de l'art modern" (agosto).

Como puede suponerse L'Amic continuó publicando este año artículos sobre el surrealismo y los demás movimientos literarios y artísticos, tanto españoles como extranjeros, que en ese momento representaban lo más avanzado. Entre los resquicios de este complejo y a veces heterogéneo programa, se procedía al lanzamiento de

nuevos artistas como Papiol, Costa y Sandalinas y se dedicaban amplios espacios a la joven poesía andaluza (354).

Tampoco Dalmau descansa este año. El 8 de enero inaugura una muestra de "Carteles literarios de Gecé" (Giménez Caballero), acompañada de una "Manifestación pictórica de vanguardia". El objetivo era la celebración del cumpleaños de "La Gaceta Literaria"; lo que evidenciaba que los contactos entre Madrid y Barcelona empezaban a ser algo habitual. Giménez Caballero exponía los originales de unos carteles en los que intentaba trazar la imagen visual de una larga serie de escritores contemporáneos; algunos de ellos habían aparecido el año anterior en su mencionado Carteles. Por estas fechas, el director de la Gaceta ha publicado (o va a publicar de inmediato) unos cuantos libros escritos en esa línea de prosa vanguardista (356) que está cuajando ya formal y temáticamente en unos cuantos escritores. El acto de Dalmau fue presentado por Sucre y la muestra estaba integrada por obras de Barradas, Basiana, Dalí, Cassanyes, Gausachs, X. Güell, y los escultores A. Guyas y Moya Ketterer (357).

Como ya dijimos, a principios de año Marinetti llega a España. "La Gaceta Literaria" aireó esta visita con todos los medios a su alcance (358); la redacción se puso en contacto con el Ateneillo de Hospitalet y con Dalmau, organizándole una exposición homenaje con obras de Gleizes, Burty, Picabia, Ricart, Barradas, Dalí, Miró, Otto Weber, Pujó, Lorca y Miquel Villá (359). En agosto Dalmau llevó al mismo Sitges una exposición de Barradas que presentó y glosó José M<sup>a</sup> Sucre. También Sucre presentó la exposición colectiva que Dalmau celebró en septiembre para

inaugurar su temporada: Biosca, Basiana, Basas Ribera, Cassanyes, Corberó, Collet, Dalí, J. Dalmau, Freser, Gausachs, X. Güell, E. Homs, Pujó, Papiol, Planells, Reig, Cros, E. Store, Vidal, Cuyas, Claudi Mimó, Moya Ketterer, M. Paredes y Barradas. En esta Exposición aparecían los nombres de los nuevos artistas que hemos visto surgir poco a poco, pero también el viejo nombre de Barradas; es la última exposición que el uruguayo celebra, en vida, en Barcelona. Harto de la incomprensión general del público empaqueta todos los cuadros que le quedan y se marcha a Uruguay, donde morirá al poco tiempo, cerrando con su vida todo el primer ciclo de nuestros movimientos artísticos de vanguardia. En Dalmau expone, en su primera individual, Massanet, que con el tiempo será otro de los pintores surrealistas catalanes.

El 31 de diciembre estas galerías inauguraban la tercera individual de Dalí. A pesar de su intensa actividad en Cataluña, Dalí va a decidir este año su futura vinculación al mundo artístico francés. La comedia se produce en dos actos. Acto primero, en Figueras:

" Sabía que una misteriosa maquinaria se había puesto en marcha para dar forma a las circunstancias de mi destino... Pierre Loeb, marchante parisiense que presumía de haber descubierto muchos artistas, vino a Figueras con Miró, quien conocía mi obra y le gustaba. Le dió así la oportunidad de afirmarse como un 'talento-scout'. Pero fue en vano... Acababa de pasar junto a su suerte y volvía al adocenamiento del tendero..."

Acto segundo, en París, segundo viaje:

"Mi victoria tenía un precio, lo sabía... mi fe en mi inteligencia soberana jamás sufrió quebranto. Sabía que era necesario encontrar el punto débil de la armadura de los otros. Sabía que, para vencer es suficiente esperar y desearlo, y que mi delirio comunicativo sería reconocido por todos como prueba de mi genio... En aquella época tropecé con muchos crótalos a quienes arranqué su veneno y con sus pieles me he hecho un billetero ... Los otros. Estaban Paul Eluard, con quien me crucé en el baile del Tabarín. Yo estaba con Camille Goemans, que me había propuesto un contrato y que en espera de tomar una decisión me paseaba por el París by night. Mi futuro matchante me contó en voz baja algunas cosas sobre aquel hombre rubio, delgado, alto y bien parecido... Poco a poco los peones de mi destino se iban situando en el tablero..." (360).

En el mes de septiembre la Parés había organizado su tercer y último Saló Tardor, una amplia exposición en la que los pintores de vanguardia habían tomado fuertes posiciones al lado de los habituales (361); expusieron Dalí, Domingo, Costa, Sandalinas, Sisquella, Serra, Creixams, M. Villá, Mompou, Benet, Camps, Bosch Roger, Perrin, Vidal Gomá, M. Casanoves, Humbert, Ricart, Carbonell, Pruna, Elies, Carles, Cabanyes, Colom, Capmany, Cochet, Galwey, Iglesias, Mir, Mombrú, Pascual, Pradilla, Puyol, Soler, Vila Puig, Ventosa, Vidal i García, Vancelló, Duran Camps, Estrany, Alié, Masrier, Santasusagna, D'Ivory, Canyelles, Daura, Guinar, L. Mercadé, Oliver, Puyol, Vayreda, Fenosa, Maragall, R. Sunyer, Obiols, J. Sunyer etc. Como puede verse, una abigarrada

mezcla de todas las tendencias artísticas de la Cataluña de 1928. También ese año el crítico J. M<sup>e</sup> Sucre realiza su primera exposición de pintura y dibujos en Barcelona y, en diciembre, la sala Badrinas organiza una muestra con la última producción francesa de Torres García. El grupo de "La Nova Revista" intenta, inútilmente, asomar la cabeza con un primer (y último) "Saló" en la Parés, que reúne obras de Corral, Colom, Espinal, Mir, Carles y Sunyer.

También es importante el conjunto de exposiciones de nuevos artistas que tiene lugar en Madrid. En enero, Bonafé y Esteban Vicente se presentan en la capital con una exposición en el Ateneo (361'); en esta misma sala, del 1 al 15 del XII realiza su segunda exposición Moreno Villa (361''); en marzo, en el Circulo de Bellas Artes Salvador Alarma exhibe sus decorados teatrales<sup>(362)</sup>; en marzo, exposición de grabados de Jaime Prad<sup>a</sup> (363); en julio, Maruja Mallo realiza su primera exposición individual en la Revista de Occidente, que con esta muestra inaugura sus salones (364); en noviembre, Benjamín Palencia presenta un amplio conjunto de obras en la Biblioteca Nacional (365); en diciembre se presenta un joven valenciano con lo que constituye su primera aparición como pintor: Josep Renau (366); pero, sin duda, la más escandalosa fue la exposición que realizó Santiago Pelegrín en la Biblioteca Nacional (366'), dado que su obra lindaba ya con la abstracción.

En la línea de las buenas relaciones entre "La Gaceta Literaria" y los catalanes, Giménez Caballero dedica un artículo

al terceto anti-artístico (367). Gasch se hace ya , definitivamente, colaborador habitual de la revista y comienza a sufrir pequeñas transformaciones en sus criterios artísticos que, como veremos en los años siguientes, desembocan en ~~substanciales~~ transformaciones de su orientación crítica (368). Por su parte, Dalí publica en G. L. su primer artículo específicamente dedicado al Surrealismo :

"Esta apreciación de la realidad a que nos conduce el automatismo, con la definitiva extirpación de los residuos naturalistas, corrobora el pensamiento de André Breton , cuando éste dice que la ~~quela~~ ~~sobrerrealidad~~ estaría contenida en la realidad, y viceversa. Efectivamente; en un momento, particularmente distraído y, por lo tanto, lejos de toda intervención imaginativa , que supone siempre una acción contraria al estado pasivo a que me refiero, el espectáculo de un carro con su vela, enganchado a un animal inmóvil y del mismo color que éste, puede ~~o~~ ~~Brecérsenos~~ súbitamente como el más turbador, concreto y detallado de los conjuntos mágicos... Este brazo delgadísimo del que pende una mano enorme y mórbida, no es más horripilante que la rosa, ni ésta pende de un tallo menos frágil. Monstruosidad opo- línea (sic) , perfecta vida de la morfología degenerada, pura como la imposibilidad vital de la fisiología normal, según, etcétera... Amamó las producciones mágicas del Papua, hechas bajo el horror del miedo. Un parak de Nueva Guinea nos emociona con más eficacia que largas salas de museo; nos estremece el contraste con la luz de las viejas civilizaciones americanas y mientras se hunden tantos productos indirectos y ambiguos, nace ante nosotros todo el arte precolombiano --aun la

fotografía, Vermeer, Los holandeses, El Bosco, el mundo antiartístico--, desde la revista americana al film de procesos de fecundación microscópica.

Picasso y los pintores y artistas aun vivos de la nueva inteligencia. " (369).

Citaremos aun el texto de Giménez Caballero "Cartel de la nueva literatura" (370), auténtico manifiesto que dibuja lucidamente el frente de los nuevos literatos y de sus órganos de expresión a escala nacional.

En otoño, la Gaceta funda, por fin, su cineclub . que, al margen del ensayo casero de Buñuel en la Residencia, es el primero de España. En la sesión inaugural se proyecta "L'Etoile de mer" de Man Ray y Robert Desnos (371).

Este año se ha comenzado en la calle Serrano la construcción de la casa del marqués de Villoria, de Rafael Bergamín, el tercero de los chispazos protorracionalistas españoles. Desde hacía tiempo, la revista "Arquitectura" estaba difundiendo las nuevas corrientes europeas con un equipo de redacción a cuyo frente estaba Moreno Villa y que contaba con los nombres de Bellido, Giner de los Ríos, Bergamín, Guitart, Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler, Muguruza, Anasagasti, Rivas Eulate, Salvador, Zuazo, Zuvole, López Otero, Torres Balbas , Fernández Balbuena, García Mercadal y, desde 1927, frecuentes colaboraciones de Theo Van Doesburg (372). En 1928, el arquitecto García Mercadal toma posiciones en "La Gaceta Literaria", lo que



unido a la venida de Le Corbusier a España y a las conferencias que dictó en Barcelona y Madrid (Residencia de Estudiantes), logró levantar una gran expectación arquitectónica. La "Revista de Occidente" publicó el extenso artículo de Le Corbusier "Arquitectura de la época maquinista" (373) y la Gaceta comenzó una campaña con artículos de Mercadal y del propio Ortega, cuya pluma solía funcionar como el hisopo que beatificaba cualquier iniciativa (374), que terminó en una especie de manifiesto arquitectónico titulado "Nuevo arte en el mundo. Arquitectura 1928" (375), compuesto con una especie de mosaico de textos de B. Taut, A. Perret, P. Valéry, J.J. P. Oud, Van der Rohe, Le Corbusier, Zuazo, Maillet-Stewens, Theo Van Doesburg y Van der Velde. En ese mismo número (15-IV-1928), se iniciaba la segunda encuesta de G.L. : "Encuesta sobre la nueva arquitectura", que se lanzó a los arquitectos Arniches, Calzada, Lacasa, A. Alvarez, Zabala, Fernández Shaw, Rivas Eulate, J.F. Rafols, Salvador Carreras, Sánchez Arcas, Argote y Bergamín, y a los literatos Marichalar, Jarnés, Bergamín (José), Espina, Ayala, Encina, Arconada, Sánchez Rivero, Moreno Villa y Yebes.

En el resto de España continúan apareciendo nuevas revistas. En enero aparece "Meseta" de Valladolid, detrás de la que está un grupo integrado por Martín Gómez, J. Arroyo, Ribot, E. Arias, Luciano de la Calzada, J. M<sup>a</sup> Luelmo y Fco. del Pino; en Segovia aparece "Manantial", pero, sobre todo, en Granada aparece "Gallo" (acompañada de la apócrifa y festiva "Pavo") (376), la revista de Federico García Lorca. "Gallo" sólo publicará dos números (febrero y abril) en los que aparecieron traducciones

al castellano del "Full Groc" y del "Sant Sebastiá" de Dalí, así como numerosos textos de Lorca, Guillén, M. Fdez. Almagro, J. Bergamín, López Banús, S. Gasch, Fco. Cirre, Fco Ayala, Joaquín Amigo etc.; se ilustró con dibujos de Lorca y reproducciones de Picasso.

En 1928 dos nuevos artistas parten hacia París: Pedro Flores y Ramis.

Ha pasado ya un lustro desde el pronunciamiento militar de 1923; cinco años en los que han arremecido los conflictos sociales y políticos y en los que la economía ha experimentado crecimientos y recesiones desiguales que revelan una absoluta ausencia de planificación, cuando no una verdadera rapiña incontrolada por parte de los grandes grupos oligárquicos nacionales y extranjeros. En el plano cultural, Primo y los suyos no habían logrado articular ningún tipo de respaldo efectivo; muy al contrario, a sus espaldas, se estaba desarrollando una actividad que, a pesar de orientarse en las más variadas direcciones y de no constituir un movimiento organizado, se intensificaría aun más en los años siguientes, creando una plataforma cultural que mostraría su capacidad de radicalización hasta el punto de jugar un papel importante en el advenimiento de la República. La Universidad y la práctica totalidad de los intelectuales no dejaban de atacar a la Dictadura y libros como el de Pemán El hecho y la idea de la Unión Patriótica (1929) significaban casos tan aislados como grotescos. Sin embargo, todavía, salvo excepciones como la de Maroto, las nuevas iniciativas artísticas (y la mayoría de los productos literarios) seguían manifestándose como si se movieran en una esfera al margen de la historia.

1929.- El 31 de marzo, "L'Amic de les Arts" revienta en ese aparatoso estertor que es su nº 31 (377), último de la revista y también uno de los últimos frentes compactos entre sus colaboradores que, a partir de ahora, se van a dispersar por caminos que entrañan ciertas divergencias doctrinales. En realidad, la conservación de la cabecera de la revista de Sitges es puramente protocolaria pues el número corrió totalmente a cargo del terceto anti-artístico y de Foix, que se les unió con la distancia que siempre le ha caracterizado. Junto a ellos aparecen las firmas de Pepín Bello y Joan Llonch, así como una entrevista con Buñuel y un poema de Benjamín Peret. A pesar de la potencia agresiva que envuelve sus 16 páginas, el "31" es ya el mojón que marca el final irreversible de la irrupción anti-artística, ésta sucumbe ante sus propias contradicciones que, desde 1928 la habían situado entre el tardo-futurismo, la provocación dadaísta y la utilización indiscriminada de los enseres del equipaje surrealista. Reproducimos algunos fragmentos significativos de este nº 31:

"En aquest moment, doncs, en què la ironia esdevé la droga més ineficaç, i en què la complaença en la crueltat o la moralitat humanitàries i altres sublimitats, com així mateix tota filosofia tendint a SOLUCIONS generals, resulten tant o més inacceptables que la mateixa ironia... En aquest moment, repeteixo, el SUPERREALISME EN FUNCIO DE LA REALITAT, com a fet viu ANTI-ARTÍSTIC, com a SUBVERSIO MORAL, és l'únic mitjà ANTI-IMAGINATIU apte per les seves facultats mecàniques il·limitades d'acomodació i rapidesa de les simultaneïtats més fecundament i vertiginosament possibles ed el camp de la coneixença..." (318)

"Estem vivint una època meravellosament antiartística. Verge de tota idea estètica, òrfena de tota intenció artística, una multitud anònima elabora cada dia, inlassablement, les seves meravelloses produccions, d'una intensitat i d'un optimisme no igualats per cap artista. Enginyers i indústries, constructors d'autos i d'avions, de locomotores i de paquebots, creen inlassablement unes construccions que, independentment de llur valor utilitari, posseeixen un autèntic lirisme. Lirisme autèntic lirisme. Lirisme autèntic, perquè no és volgut. Perquè és involuntari. Perquè la seva elaboració no ha estat presidida per una idea artística preconcebuda i desnaturalitzadora..." (379).

"ACCEPTACIO GRADUAL --DINS EL TEMPS I DINS L'ESPAI-- DE TOTS EL MITJANS SUSCEPTIBLES DE PRODUIR EMOCIO POETICA EN EL SUBJECTE; ABANDONANT-LOS, PERO, A MIDA QUE PERDEN EFICACIA I QUE NO SERVEIXEN JA A L'ARTISTA PER A DESCARREGAR-LO DE LA SEVA POESIA ANTERIOR... ABOLICIO VIOLENTA DE TOTA LITERATURA GRATUITA... (380).

El ateneista  
 el ateneista e,  
 el ateneista ie,  
 el ateneista ie...  
 Es una mezcla de marista y  
 de erisio que me ha subyugado  
 PEPIN BELLO (381)

"--¿Te interesa el arte?

---Nada, y aun menos el artista. Hallo ventaja en los sucedáneos: en las numerosas y novísimas creaciones de nuestra época. estoy inmunizado contra el tifus. " (382)

Por toda iconografía, el "31" no aportaba más que su propia tipografía y fotos de objetos más o menos cotidianos que van desde las piernas de unas "girls" americanas hasta un pulgar desflorando un papel, pasando por el ojo de un elefante o un "facteur Cheval" de andar por casa identificado en un zapatero berlinés que durante 17 años había construido un reloj con "palla i bruticies".

Antes de acometer los sucesos de Barcelona es imprescindible mencionar la aparición, en febrero, de la revista "Hélix", de Villafranca del Penedés (383). Dirigida por Ramón Masoliver, en sus diez números (de II-1929 a III-1930) contó con las plumas de Pere Grosses, A. Gantenys, A. Gual, Pere Viles, A. Permanyer, Carles Clavería, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Ibarra, G. Díaz Plaja, Giménez Caballero, Concepció Casanovas, Mario Verdager, Sebastià Gasch, Ramiro Ledesma Ramos, Ll. Montanyá, Jarnés y Arconada. Su ilustración recoge dibujos y reproducciones de obras de Miró, Barradas, Lluís M. Góell, J. Claret, P. Boada, Norah Borges, Maroto, Gecó, Manolo Hugué, Darío Carmona, Benjamín Palencia, Planells, Ozenfant y P. Steurs. En la presentación que figuraba en la portada del número uno, "Hélix" recuperaba el eterno "leiv motif" de las primitivas revistas de vanguardia:

"Heus ací un gallardet de joventut --blanc i negre-- que tremola al vent que el besa sota el blau vilafranquí.

Dotce mans l'han brodat amb il.lusió, no amb primor.

propòsits...

tot el que comença en té, no prometem res.

parlin els fruits.

suara a la premsa hi haura un NOU-NAT.

cerquem comprensió, i... per que nó? - LLUITA, que afina l'intel·lecte.

No tenim --no em podem tenir-- prejudicis de cenacle.

la nostra cambra té quatre finestres, però ens decantem vers els corrents juvenils.

Dalt la torratxa hi hem clavat un penell i...

a les parpelles ens apuntem monowle rosa: l'estrella dels VENTS és nou. PERO...

i... sentim la mateixa alenada de pensament que hi ha en la novetat de les produccions moderníssimes.

confiem en unes quantes ànimes que ens comprendran i ens ajudaran.

perquè no hem de confiar-hi?

algú ens ha dit que sí. ESPEREM.

no cerquem guany materials, ni ens mou cap desigs de petulància; volem ensayar els fruits de la nostra SANG JOVE. "

"Hélix" fué una de las primeras publicaciones que recogieron la noticia de que Barradas acababa de morir en Montevideo (384). También rindió una especie de homenaje póstumo al "Full groc" :

"Suara fa un any de la publicació del Manifest Groc. Quin renovellament, amics, ha experimentat l'ambient?

ENCARA HI HA els músics negats per l'art, els lied, i

l'Orfeo. La manca absoluta de joventut dels joves (n'hi ha de joves?; tots son donetes de cabell llarg, mirada de vedell, i coll de puntes). La manca absoluta de decissió i d'audacia. La por als nous fets, a les paraules, al risc de ridícol. El sorporisme de l'ambient podrit de les penyes... etc..." (385).

Ya desde 1929, la revista mantuvo viva la llama del surrealismo, sobre todo de la mano de Guillermo Díaz Plaja (386), pero habrá que esperar a los tres números de 1930 para que el debate surrealista cohre toda su energía.

En Barcelona las galerías Dalmau nos ofrecen su último año de liderazgo vanguardista. A partir de 1929 su eclipsamiento, debido sobre todo a dificultades económicas, será progresivo e irreversible. En homenaje póstumo a Barradas, Dalmau y otros amigos del artista organizan una exposición en el mes de febrero; la muestra comprendía 46 obras (387) (prácticamente todo lo que entonces quedaba en Barcelona y Hospitalet, pues el uruguayo se había llevado a su tierra natal casi toda su producción española) procedentes de las colecciones privadas de estos amigos de Barradas: Rosés, Bartomeu, Ferrant, Sastre, Dalmau, Montero Bustamante, J. Merlí, S. Sánchez Juan, Lluís Capdevila, J. M<sup>a</sup> Sucre, Mario Verdaguer, Viuda de S. Papasseit, Gausachs, Góngora Muñoz, Cobos, Antonieta Lafont, Gutiérrez Gili, Juan Cuyás, y J. D. Benavides. Al tiempo que glosaba el homenaje, Guillermo de Torre dedicó una página entera de "La Gaceta Literaria" a la figura del pintor desaparecido (388).

El 27 de abril las Dalmau inauguraban una exposición de arquitectura con el título de "Arquitectura. Exposició de projectes." (389). El catálogo, colocado bajo el signo del programa de "L'Esprit Nouveau" ("Una época acaba de començar. Existeix un nou espèrit"), incluía un pequeño manifiesto suscrito por los expositores (Puig Gairalt, Churruga, Fábregas, Rodríguez Arias, C. Alzamora, E. Pecourt, P. Armengou, F. Perols, S. Illescas, J. LL. Sert, J. Torres Clavé) en el que ya se adivinan algunos de los rasgos esenciales del movimiento que va a fraguar en España al año siguiente : el G.A.T.E.P.A.C.

"Estem vivint aquesta nova època ocasionada per aquest nou estat d'espèrit .

Arreu aquest nou estat d'esperit ha influït en la Arquitectura , la qual, aprofitant sense prejudicis els aventatjes que ens dóna la moderna tècnica de la construcció, ha creat la habitació que satisfà les necessitats actuals.

Aquesta Arquitectura, que és universal, com ho és l'automòbil, com ho és l'individu actual, presenta en abordar els problemes propis de cada latitud petites modificacions, per exemple: en el cas del nostre país, on la necessitat d'amplitud de visió, és la mateixa de tot arreu, però no així l'intensitat de llum, pot quedar aqueixa tamisada per mitjà de lloses volades o galeries, semblants a les que la lògica havia dictat sempre per aqueixos climes.

La finestra horitzontal perfectament justificada constructivament per les llums que permet el cimbat armat, considerant-la



de la mateixa superfície vitrada que la vertical, presenta com avantatges sobre aquesta:

- I Una més gran visualitat
- II Una més perfecta illuminació
- III Una més gran harmonia amb les línies dominants horitzontals del paisatge.

En aquesta Arquitectura, els nous problemes donen necessàriament formes noves i racionals creades amb un esperit sà que sàpiga prescindir dels prejudicis d'escola i d'estil."

Curiosamente, mientras se celebra esta exposición de Dalmau, en Barcelona se ha inaugurado el gran Certámen Internacional con el que la Dictadura y parte del capitalismo catalán intentan camuflar el desmantelamiento de las iniciativas de la Mancomunidad; el pabellón que presenta Alemania para esta exposición, respondía a un proyecto del arquitecto Mies Van der Rohe.

En agosto, las Dalmau reciben una carta de la revista "De Stijl", firmada por Theo van Doesburg (390). Su lectura delata la existencia de anteriores contactos tendentes a la publicación de una revista internacional que debía salir en septiembre con el título de "Nouveau Plan" y que nunca llegó a estar en la calle. El 19 de octubre, Dalmau provoca un auténtico escándalo con una exposición de arte abstracto que sólo permanecerá abierta durante un día; en ella figuraban obras de Basiana, Carbonell, Costa, Claret, Gausachs, Grau Sala, Elvira Homs, Miró, Papiol, Planells, Sandalinas, Sucre, Torres García, Villá y Xavier Güell, que concurría con el primero de los objetos artísti-

cos españoles que intentaban la ruptura del género pictórico: un parabrisas de coche tras el que se veía una carretera y en el que, mediante un pequeño artefacto, se podía oír el ruido de un motor.

Sin embargo, la fugacidad de esta exposición no impedirá que el 31 de ese mismo mes se inaugure, presentada por Cassanyes, una importantísima "Exposició d'art modern nacional i estranger" (391). Sebastián Gasch, en un extenso artículo de "La Gaceta Literaria" (392) la calificaría como el mayor suceso después de la Exposición de Arte Francés de Vanguardia de 1920y, realmente, lo era si contemplamos la selección de artistas que componían la muestra; a ella habían acudido, en bloque, los artistas agrupados en torno a "De Stijl" así como muchos otros extranjeros y una amplísima representación de catalanes: Hans Arp, Taemner Arp, Louise Blaire, G. Cochet, Fetro Cupera, A. Clergé, Charchoune, Teo Van Doesburg, Rocier Eusel, Otto Freundlich, Louis Fernandez, Jean Helion, A. Jouclar, A. Lhote, Marembert, Glyca Nilbauer, Piet Mondrian, Adya Van Rees, Otto Van Rees, Vantergerloo, Otto Weber, John Xceron, Basiana, Biosca, Creixams, Carbonell, Montserrat Casanova, Corberó, Costa, Claret, Daura, A. Ferrer, Aurora Folquer, Luis Garay, Xavier Güell, Grau Sala, Elvira Homs, J. Junyer, Maria Luisa Lamor, López Cañete, Morató, J.M. Puig, Planas, Papiol, Planells, Reig, Sandalinas, Sucre, Torres García, I. Vidal, M. Villá; había además fotografías de Güell, Papiol, F. Serra y F. Guyás.

También ese año, Dalmau había dado paso a una exposición

de los hijos de Torres García, Olimpia (18 años) y August (16 años), cuyos nombres aun recordaban la etapa mediterránea del uruguayo. Pero lo que a veces se ha denominado "la era Dalmau" tocaba a su fin. A partir de ahora y hasta 1936 no volveremos a encontrar más que tres o cuatro exposiciones dignas de mención entre las iniciativas del marchante; cuando al borde de la guerra se ponga en marcha la "Associació d'Artistes Independents" estaremos ante un fenómeno desfasado o, incluso, regresivo. Sin embargo, no debe olvidarse que, a partir de 1933, Dalmau dirigirá una pequeña galería situada en los sótanos de la librería Catalonia y que este local estará estrechamente vinculado a los A.D.L.A.N..

Dalí se ha cuidado de invitar este verano a Cadaqués a Buñuel, al matrimonio Magritte, a los Eluard, a René Char, y al marchante Goemans, con quien vimos que ya había tenido fructíferos contactos el año anterior (393). Ese mismo año, del 20-XI al 5-XII expondrá por primera vez en París: 11 pinturas en la Galería Goemans. Teniendo en cuenta que entre los meses de marzo y abril se filma en los estudios de Joinville "Un chien Andalou", podemos decir que, a partir de este año los vínculos de Dalí con el panorama español están prácticamente cortados; por fin ha logrado encaramarse al olimpo de los Picasso y los Miró. Pero al lado de su incontestable fama empiezan a aparecer los primeros ataques. En diciembre, D'Ors publica en "La Gaceta Literaria" un artículo titulado "El juego lúgubre y el doble juego" en el que vierte las siguientes acusaciones:

"Lo malo, para nosotros, es precisamente esto, que el punto de vista social o moral, por la intensidad con que es solicitado, reemplazan al punto de vista estético en la partida. Nos encontramos en presencia de un arte impuro, cuya impureza enfría nuestro interés, en el momento en que esperábamos podernos enfrentar con puros valores plásticos; como lo enfría, en el otro extremo, cualesquiera imploración bastarda a valores de sociología, pedagogía o sensiblería. Es que, en tales casos, que el mal fluido literario comparezca con signo positivo o negativo, no nos importa. Es él quien nos repugna por el simple hecho de su promiscuidad; lo mismo si viene con un ademán moralizador que con gesto cínico; lo mismo si reza que si blasfema; lo mismo si suspira o solloza que si jadea de espasmo... El expositor de la galería Goemans ha escrito en una de sus telas un rótulo que el visitante puede leer: "J'ai craché sur ma Mère". Pues bien, para el gustador austero de las cosas del arte, esta atrocidad resulta no más molesta —pero tampoco menos— que aquel "¡Pobre madre!" o aquel "¡Bendita madre!" de las "primeras medallas" de las exposiciones de otrora o de los grabados en madera de las exposiciones antiguas. En uno como en otro caso, lo que a la pureza estética estorba es precisamente la maternidad, no la escupitina..." (394)

Detrás de este ataque a Dalí, Dórs escondía los principios sobre la pureza artística que habría de esgrimir al año siguiente ya de una manera explícita.

Madrid también empieza el año con fuerza. La Sociedad de Cursos y Conferencias organiza, en marzo, una gran exposición

de pintura al aire libre, en el Jardín Botánico, con la participación de Palencia, Picasso, Gris, Pruna, Dalí, Ucelay, Hugué, Gargallo, Alberto, Cossío, Vifas, Miró, Boreas, Gabriela Pastor, González de la Serna, Fenosa, Alvarez etc. Como puede observarse, la novedad la compone el conjunto de artistas españoles residentes en París que exponen juntos por primera vez. El 31 de ese mismo mes, algunos de ellos pronunciaron conferencias en el mismo Botánico. La resonancia de la exposición fue enorme, hasta el punto de convertirse en el suceso madrileño más sonado desde la E.S.A.I. (395).

Al tiempo que anunciaba la apertura de la exposición del Botánico, "La Gaceta Literaria" anunciaba la inauguración de una sala de exposiciones patrocinada por la propia revista: "La Galería" :

"La acogida de los nuevos pintores españoles en el Jardín Botánico de Madrid ha tenido un doble significado. Por un lado, la indignación de las generaciones conservadoras y de sus órganos. Por otro, la afluencia grande de juventud en alegre adhesión a todo cuanto promueva furia y motivos de Beocia. Muchos de los cuadros allí expuestos habían sido previamente reproducidos por LA GACETA LITERARIA. Y de no haber realizado la benemérita Sociedad de Cursos y Conferencias esta Exposición, la hubiéramos reunido nosotros.

Afortunadamente esta Muestra no será ya esporádica. En 'La Galería' de Madrid continuarán desfilando los nuevos pintores españoles junto a los otros jóvenes pintores europeos que aun se desconocen vergonzosamente en la capital de España.

Y ahora un corolario: Hay pintura nueva, literatura nueva, cinema nuevo, moral nueva, en España, de juventudes. ¿Cuál será la política que corresponda a esas coordinadas? Por lo menos la que no las escupa desdeñosa; y las acepte previamente; y las comprenda y las respete" (396). En la inauguración de esta sala, Moreno Villa pronunció la conferencia "En vez de vinagre yodo", que también reprodujo la Gaceta (397). Una de las primeras exposiciones fue la de Juan Rebull (398).

En el editorial de G.L. que hemos reproducido más arriba se adivina la preocupación por una definición política que saca a los intelectuales, escritores y artistas de la incubadora en que hasta ahora los hemos visto moverse; una preocupación que ya hemos visto plasmada en el cuestionario de 1928 sobre Política y Literatura, y en el libro de <sup>Arto</sup> ~~Arto~~. Desde enero de 1929, Gaceta había comenzado la publicación de un nuevo cuestionario bajo el título de "Encuesta a los directores culturales de España: ¿Cómo ven la nueva juventud española? en letras, arte, ciencia" que tampoco era, en su trasfondo, ajeno a esta preocupación (399).

Sebastián Gasch continúa publicando en G.L. un torrente de artículos: "Belleza y realidad" (1-I), "El realismo de la pintura nueva" (1-I), "Obras recientes de Salvador Dalí" (1-II), "De un orden nuevo" (1-IV), "Panorama internacional del arte" (15-VI), "Abstracción" (15-IV), "Comprensión del arte moderno" (1-IX), "Superrealismo" (1-X), "Panorama" (1-X) etc.; en ellos vantomando cuerpo nuevas posiciones que, de una manera intermitente y un

poco controvertida, le van sacando de las explosiones "anti-artísticas" y le dirigen hacia la progresiva defensa del vitalismo expresionista que le caracterizará, ya en los años treinta, tras su ruptura con Dalí.

Dejando a un lado todo su volumen de crítica literaria, posiblemente el aspecto más denso de G.L., nos interesa aludir a la intensa actividad cinematográfica que sigue poniendo en marcha el cineclub que, al terminar el año, cuenta ya con ocho sesiones. Entre ellas, la más sonada fue la del ocho de diciembre, en la que, coincidiendo con la Inmaculada, se proyectó "Un chien andalou" (400).

En Madrid tiene lugar, el 30 de noviembre, la inauguración del "Ier Salón de los Independientes", organizado por el "Heraldo de Madrid" en sus propios locales. Sus integrantes eran casi todos nombres nuevos: Waldo Insúa, Aureliano Arronte, Servando del Pilar, Isaias Díaz, Félix de Torre, Ponce de León, López Obrero, Pablo Zelaya, Cobo Barquera, Díaz Caneja, y Rafael Botí. En total se reunían 37 obras que alcanzaron pronto, a igual que el grupo, el aura de una nueva irrupción vanguardista (401). Sin embargo, según nos ha contado personalmente Rafael Botí, la idea había partido de Cobo Barquera quien se limitó a reunir a unos cuantos amigos sin que mediara entre ellos planteamiento doctrinal ni ninguna otra línea de actuación común, al margen de la pura oportunidad de exponer. El propio Botí se enteró de su participación leyendo la prensa mientras

viajaba en el tren . Otras exposiciones madrileñas que debemos reseñar fueron la de Bores, la de Moreno Villa en el Ateneo (XII), la que , simultáneamente, realizan en Amigos del Arte Emiliano Barral e Hipólito Hidalgo de Caviedes (VI) (402) y la de Angeles Santos en el Lyceum Club (XI).

En diciembre, Rafael Alberti acude ante este refinado auditorio de Señoritas del Lyceum y organiza un escándalo en toda la regla que vuelve a revitalizar, a estas alturas de 1929, las primitivas veladas ultraístas. "La Gaceta Literaria" dedicó un amplio espacio al suceso, en el que el propio Alberti daba su versión de los hechos:

"1.- No ignoro, ~~contratado~~ lo creído por mucha buena gente, cierto Tratado de urbanidad publicado por la casa Calleja en 1905; ni tampoco ignoro que

Ya que toda mujer, porque dios lo ha querido.

lleva dentro del pecho un Ortega dormido;  
y manos aun ignoro todavía cuándo hay que juntar ridículamente los pies para besar la mano de una elegante y distinguida dama o cuando hay que separarlos, caballerosísimamente, para con una extrema delicadeza escupir en la mano de esa elegante y distinguida dama.

Después de no ignorar nada de esto, escribí al Lyceum Club Femenino anunciando mi conferencia Palomita y Galápagos. (!No más artríticos!) Escribí yo pidiéndola, ya que el curso pasado me invitaron a darla y no quise o no pude aceptar. Así que siento muchísimo descubrir a cierta <sup>exquisita</sup> minoría de orientales y occidenta-



les que todo lo verificado en Infantas, 31, durante aquella tarde del 10 de noviembre, fue con premeditación y alevosía..." (403).

Sin embargo, al margen del sentido "epatador" del acto, en su contenido literario están presentes las coordenadas de una poética que ya se había vislumbrado, por ejemplo, en la colaboración Maruja Mallo-Alberti aparecida en esta misma revista con el título "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos" (404) y, por supuesto en ese Sobre los ángeles que había aparecido en 1928.

Aunque sólo sea de pasada, aludiremos a la aparición de la revista "Atlántico", dirigida por Guillén Salaya, en la que este año Gasch publica un largo estudio sobre la pintura catalana (405) y Arconada otro sobre música contemporánea (406); con el tiempo colaborarán en esta revista Rafael Marquina, Manuel Abril etc.

En Madrid sale a la calle un libro que viene a ofrecer un fuerte contrapunto al clima que por estas fechas envuelve a la actividad artística: El arte y la vida social de Yuri Plejanov (407). El libro recoge un conjunto de conferencias dictadas por el autor a principios de la segunda década en Lieja y París, en las que se intenta desvelar, desde distintos ángulos, las conexiones entre el arte y los demás sectores de la ideología y la sociedad en general pero, sobre todo, en los que se lanza un feroz ataque a la teoría del arte por el arte. Con este libro quedaba además consagrada una oposición que serviría de

base, a veces no muy coherente, a los interminables debates de la década siguiente: arte realista- arte decadente. Lógicamente, en el libro de Plejanov podremos rastrear algunos de los primeros argumentos esgrimidos por los partidarios de la primera opción.

Dejando ya a un lado las dos grandes capitales, es necesario registrar el nacimiento, en Valencia, de un nuevo núcleo de renovación artística aglutinado en torno a la "Sala Blava" que fue inaugurada en junio bajo el impulso fundamental de F. Gascón Antonis (Tónico) Ballester, F. Carreño y J. Renau quien, según nos cuenta Aguilera Cerni (408) lanzó (poco después de la Exposición de Arte de Levante) un manifiesto en la prensa :

"Nosotros, la gente de la generación nueva que ya es consciente, vivimos en un medio ambiente que nos envuelve y deja huella en <sup>todas</sup> nuestras actividades intelectuales y buscamos tan sólo una fraternidad en el ambiente, que para todos es el mismo. Queremos que el arte nos enseñe la fisonomía moral de una época, de un individuo, de un momento, más que la apariencia material, que nada nos interesa, ni nunca ni a nadie interesó ni emocionó más allá de la sensibilidad epidérmica de los sentidos..."

A la inauguración de la sala asistió, en calidad de conferenciante, el propio Giménez Caballero (409). Poco después, el 18 de julio, se inauguraba una exposición de los pintores Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez (que habían expuesto ya en Barcelona a principios de año). Tanto estos dos pintores como la galería valenciana recibieron un fuerte apoyo de "La Gaceta

Literaria", con artículos de Gasch y de Max Aub, que dijo de ellos:

"Hemos asistido estos últimos años al nacimiento de varias escuelas pictóricas: realismo, impresionismo, cubismo, expresionismo y sobrerrealismo, para no citar sino las más importantes. Desde España se ha asistido a esta sucesión de teorías como a un espectáculo lejano que no interesaba mucho, estábamos en posesión de la verdad... ...El sobrerrealismo está agonizando envenenado por la fotografía artística. Lo mismo que el teórico por la literatura política. La pureza pedida estos años últimos para la mayoría de las actividades estéticas, no debe considerarse como fermento propio, sino como asepsia para con las demás... Pedro Sánchez y Jenaro Lahuerta empiezan a hacer vibrar un mundo suyo. Ni nuevo ni viejo, porque no cabe: vivo. Sería fácil señalar algunas influencias --coincidencias más bien-- de ciertos pintores germánicos o eslavos, digamos Chagall, por ejemplo; hecho curioso si se sabe que jamás salieron de España estos pintores mozos... Yo los he visto --en la madrugada-- salir con grandes cestas de raros papeles a coger berenjenas para pintar morados, tomates para pintar los rojos, y coger delicadamente trozos del amanecer para pintar sus cielos... ...Es grato consignar que se puede, ya departir de pintura en Valencia sin mentar a Sorolla, extraordinario pintor muerto hace treinta años"(410).

En Huelva se publica por estas fechas la revista "Meridiano", en la que escriben, entre otros, Rogelio Buendía, Adriano del Valle y Jorge Guillén y que recoge, en su número de diciembre, un extraño dibujo de Dalí (411).

Por último haremos mención a la Exposición Regional de Arte de Granada, celebrada en la Casa de los Tiros a iniciativa del Patronato Nacional de Turismo.; entre el gran número de sus expositores encontramos los nombres de Dalí, Gris, Angeles Ortiz, Lorca (412), González de la Serna, Vázquez Díaz, Peinado, Moreno Villa y Cristóbal Ruiz (413).

Benjamín Palencia viaja por Estados Unidos, Alemania e Inglaterra; González Bernal marcha a París e inicia sus contactos con los surrealistas; Lorca parte para un largo viaje por América y, por Mallorca, Calder anda ya dando pequeñas representaciones de su circo en miniatura.

1930.- El año se inaugura con la caída de Primo de Rivera y la formación de un gobierno que, bajo las órdenes del general Berenguer abría el periodo político conocido como la "Dictablanda". Los profesores universitarios perseguidos en la época anterior eran reintegrados a sus cátedras y, en general, la actividad docente e investigadora recobraba su pulso; era restablecida la Junta del Ateneo, que se convertiría de nuevo en uno de los principales focos de agitación política; la F.U.E. era reconocida oficialmente y Sbert volvía del destierro. También, en febrero, Unamuno había regresado a la península; su llegada a la estación del Norte de Madrid el día primero de mayo se convertiría en una explosión popular con el carácter de un testimonio político. Efectivamente, los sindicatos obreros y los partidos políticos se estaban reorganizando apresuradamente después de seis años difíciles. Cuando llegue diciembre, los sucesos de Jaca y Cuatro Vientos así como una cadena casi ininterrumpida de conflictos sociales y políticos habrán dado la medida del estado de agitación en que se había desarrollado este año de nuestra historia.

1930 marca, paralelamente, el final de una gran parte de los rumbos por los que había discurrido la conciencia cultural de la década anterior. España era ahora un problema a resolver, no sólo por la definición como lo fue para los hombres del 98, o por la incorporación a Europa como intentaron los intelectuales de los años veinte, sino a través de la acción que reclamaban unas expectativas políticas reales. Comenzaba con ello una década cuya identidad cultural se iría perfilando progresiva e ininterrumpidamente hasta desbordar muchos de los planteamientos

que hemos visto gestarse en el paréntesis de la Dictadura. Sin em bargo, en el campo que estamos cubriendo, este proceso va a ser mucho más lento.

En Cataluña este año marca el desmembramiento de los grupos de "L'Amic de les Arts", de "Hélix" y, con ellos, de la ofensiva que estaba operando desde el año veintiseis. Un elemento decisivo para lo primero será la ruptura definitiva (hasta hoy) entre Gasch y Dalí, sin que sus causas hayan quedado nunca suficientemente explícitas(414). Sin embargo quedan aún los últimos chispazos que van a ser bastante aparatosos: en enero, Dalí Gasch, Montanyá y ahora también Guillermo Díaz Plaja, publican algunos "Fulls Grocs" más en los que llegan incluso a ataques personales(415). Veamos al gunos trozos de los textos que incluía Díaz Plaja:

"Los redactores de esta 'hoja' subversiva actuarán siempre con violencia. Cada cual firmará sus convicciones. Ni evasiones ni subterfugios. Nuestra publicación estará regida por un imperativo de eficacia. De acción, por consiguiente... Aquí todo es tortuoso y mezquino, es urgente nuestro grito de indignación. No bas ta con persistentes actitudes personales: hay que dar la sensación de grupo, de unión ante la fuerza --numérica, naturalmente-- de nuestros adversarios... ... Aquí por lo visto, no pasan los años para los escritores. Aquí no hay manera de evadirse de todo esto. Es curioso que El cercle màgic (obra de Joan Puig i Ferrater) haya ganado un premio destinado --según los estatutos-- a una obra de imaginación... No me pesa insistir, estas verdades se transforman en tópicos porque hay que repetirlas mucho, dada la sordera literaria que va siendo endémica en nuestro ambiente... " (416).

El 22 de enero Salvador Dalí acudía al Ateneo de Barcelona para pronunciar su famosa conferencia "Posició moral del Surrealisme", en la que actúa ya como militante del grupo francés (417) (no recogemos ningún fragmento por ser de sobra conocida). En julio -septiembre, el número extraordinario del "Butlletí de l'agrupament escolar" quedaba íntegramente acaparado por el tema del surrealismo (418); la catidad de nombres que intervienen en sus páginas es considerable: Gasch, Masoliver, Sánchez Juan, C. Casanova, J.L. Cano, R. Llorenç, P. Prussia, <sup>Ramón Gómez</sup> de la Serna (ya ha podido observarse que aparece en los lugares más insospechados), Foix, J. Vallés, Bolanés, Mubiola, Giménez Caballero, A. Puig, Angeles Santos, J. Esteve, R. Laffon, J. Sanmartí, G. Díaz Plaja, M. Altolaguirre, C.M. Clavería, V. Artigas y Salvador Dalí. Las ilustraciones <sup>son</sup> de Miró, Darío Carmona, Claret, Planells, Trias, Manchón Azcona, Soler y Angeles Santos. También los tres últimos números de "Hélix" (enero, febrero y marzo) están cargados de temática surrealista, con artículos de C. M. Clavería, Montanyá, Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Concepció Casanova, Dalí y J.R. Masoliver. La espoleta para esta radicalización fue, al margen de la citada conferencia de Dalí en Barcelona, la sesión de cine que tuvo lugar en la sala Mozart con la proyección de "La fi del món", "La mano" y "Un Chien Andalou" y conferencias de Giménez Caballero, R. Gómez de la Serna y J. M<sup>a</sup> Sucre (419). A pesar de este fastuoso despliegue de manifestaciones, el surrealismo "catalán" estaba provisionalmente liquidado.

En Cataluña sólo haremos mención a dos exposiciones celebradas en Dalmau: una en marzo, en la que Gasch presenta a Angel Planells <sup>(420)</sup> y otra en abril con obras de Pedro Flores (421).

En Madrid, la relación de exposiciones es importante por lo que supone de aparición de una nueva oleada de artistas. Del 1 al 15 de octubre se celebra en el Heraldo el "2º Salón de los independientes (422)". Esta vez el grupo se ha decantado hacia posiciones de un lenguaje más avanzado con lo que desaparece la indefinición del primer salón; de él sólo quedan Ponce de León, Isaías Díaz, Cobo Barquera, Servando del Pilar y López Obrero, y a ellos se han sumado Climent, Mateos, Pelegrín, Ontañón, Rodríguez Luna, Navarro Ramón, Puyol, Vázquez Díaz (hijo), Planes, Luis Gutiérrez Solana y Timoteo Pérez Rubio. La actividad de la sala del Heraldo ha sido muy intensa este año; en febrero Timoteo Pérez Rubio (422'), en marzo Jenaro Lamuerta y Pedro Sánchez (423), ese mismo mes Climent y Planes (424), en abril una de Helios Gómez (424') y otra de López Obrero (estampas populares de andalucía, "Literatura pintada") (425).

También exponen este año Alberto, en el Ateneo; Palencia, en la Biblioteca Nacional; y Souto en el Lyceum Club (426). La pintora Angeles Santos acapara, en octubre, nada menos que una sala completa del Salón de Otoño, exponiendo en ella 34 cuadros; ya en el Salón del año anterior había causado impacto con su conocido cuadro "Un mundo".

La electrificación política de "La Gaceta Literaria"



es en 1930 un hecho inocultable y, a la vez, una caja de resonancia de lo que está ocurriendo en la mayoría de los sectores intelectuales del país, por no decir en los políticos o en esa enorme presión social que se está ejerciendo desde la base popular. Artículos como los de Giménez Caballero "Mi regreso a España" (428) anunciaban este clima desde finales de 1929:

"Uno es demoliberal, y sin duda lo somos todos aquí (Aun cuando mi amigo Heliófilo se indigne al leer esta afirmación). Aquí seguimos todavía en acción indirecta, parlamentaria, cortés, humanitaria, exquisita, y tal; sino de derecho, de hecho. En el fondo--todos tenemos aun el culto al hombre selecto de la etapa burguesa, y todos ansiamos ser selectos. Ser distinguidos por especial clase de distinción. Y sentimos el encogimiento pudiendo ante la violencia. El horror a la acción directa. La desconfianza ante fuerzas sociales de nuevas jerarquías. La incompreensión ante ese magnífico fenómeno del mundo social nuevo que se llama sindicalismo. Osea la conquista del Estado por la violencia disciplinada ... .. Cuando se piensa en las batallas del escritor francés, italiano, ruso, por determinados credos y se ve aquí lo que ese llamado 'vanguardismo' ha hecho, hasta ahora, da pena.

Veo a varios madrileños indignados por una conferencia que el poeta Alberti dió a varias damas.

¿Pero qué hazaña esa frente a las antiguas bofetadas de los futuristas o las agresiones brutales de los surrealistas?...

... ¡Un poco (un mucho) más de irracionalidad, de barbarie, de entusiasmo, de fe, de sentimiento trágico entre nosotros!

... Y luego, lo demás "

La anécdota ya tópica que el propio Giménez Caballero nos cuenta situada en un banquete de 1930 es una imagen espléndida de la tensión reinante:

"Tras un discurso de Ramón sobre mí, publicado en la última edición de Pombo, se levantó Antonio Espina y, tras cáusticas palabras sacó una amenazante pistolita de madera. Entonces Ramiro Ledesma Ramos, futuro fundador de las J.O.N.S. ... .. respondió con otras palabras más agresivas y una pistola de verdad... " (429).

Paralelamente, 1930 es el año en que G. L. publica el ya mencionado cuestionario de Pérez Ferrero "¿Qué es vanguardia?" cuyas respuestas denotan ramificaciones de una crisis que no es sólo política sino que se extiende a otras facetas de la ideología, cuajando en un avispero de posturas contradictorias o a veces difícilmente distinguibles aunque sepamos que están sustentadas por directrices de pensamiento antagónicas. Ciertos fragmentos aislados de "Mi regreso a España" podría haberlos escrito un intelectual de izquierdas.

El debate artístico de "La Gaceta Literaria" reviste, sin embargo, unos términos todavía muy lejanos de esta preocupación general. Los dos protagonistas de este año van a ser D'Ors y Gasch. El primero redobla sus esfuerzos en su línea de defensa del italianismo; primero con un artículo sobre Chirico (430) y luego con su famoso "Italia vuelve":

"Ya vuelven los italianos, madre, ya vuelven los italianos... Realmente, lo del siglo XIX en Italia resulta paradójico. Era para desesperar de toda eficacia del buen ejemplo; era para mandar cerrar de golpe gliptotecas y pinacotecas, para derrocar de real orden monumentos, templos y palacios ... .. ¡Ea!, que esto se acabó y, aunque en retardo, comparecen ya los nuevos, que atraviesan los Alpes y se plantan en el centro mismo de la consideración y la gloria mundial ! Aquí llega Giorgio de Chirico, cuyo advenimiento es --según Sacheverell Sitwell-- el hecho más importante que en el mundo del arte se ha producido desde el advenimiento de Picasso. Aquí llega Mario Tozzi y los suyos, pues grupo forman y escuela, y como testimonio y lección de avance los ha conocido el año pasado París. Aquí llega Gino Severini, de cuyos bodegones asépticos hablé hace tiempo a los lectores de la madrileña Revista de Occidente... (432.)

D'Ors publica otros tres artículos en esta línea: dos sobre Picasso y uno sobre Sunyer. De Picasso exalta una "salud" que le impide caer en las tentaciones del "demonio del mediodía", en la marca del siglo" (la rebeldía irónica) y le llevan a ser clásico y maestro. De Sunyer dice que luchaba por ciertas perfecciones que ya posee, esas "que los italianos del Renacimiento llamaron con una palabra admirable: 'virtud'": De Togores dice cosas por el estilo y acaba con una frase muy significativa: "ahora, de verdad, lo único que faltaría aquí, es un Gran Duque" (433) (La alusión a Musolini es bastante reveladora).

Por su parte, Gasch apela ya manifiestamente a un expresionismo primitivista como tabla de salvación de la expresión artística contemporánea:

"Al denunciar tan duramente esta crisis de imaginación de nuestra pintura, no nos mueve un inconfesable anhelo derrotista.

Todo lo contrario. Quisiéramos --deseamos ardientemente-- que nuestros pintores hallaran de nuevo aquella inquietud vivificadora que les devoraba inmediatamente después de la guerra... (434).

"No me interesa la pintura. O mejor dicho: sólo me interesa la pintura cuando sirve de medio para exteriorizar un intenso resplandor espiritual. Amo, cada día con más intensidad, las cosas vivas. Detesto las cosas muertas. Detesto, por lo tanto la pintura-pintura, la pintura fin en sí. La pintura que sirve de pretexto para disimular una triste insuficiencia espiritual... (435)

... "El arte ha de producir una emoción. Cuanto más intensa es la obra artística, mayor es la emoción. Es preciso, pues, exigir un arte intenso. Un arte fuerte. Es preciso, pues, oponerse rotundamente a la sensibilidad lánguida, a la delicuescencia afeeminada, a los refinamientos enfermizos, que muchos consideran elementos primordiales de la obra artística.

Es preciso, pues, exigir un arte intenso. Un arte fuerte. Repitámoslo. Creemos en la hiperestesia artística... (436).

Estos puntos de vista le acabarían arrastrando a una furiosa polémica con D'Ors en su réplica "Ya vuelven los bárbaros, madre..." (437):

"Ya vuelven los italianos, madre, ya vuelven los italianos... Así empezaba una reciente crónica artística de Eugenio D'Ors. E, indudablemente, el gran crítico tenía razón. Ya vuelven los italianos, madre... se inicia, en efecto, el retorno a Italia. La asepsia y la esterilización, la impasibilidad expresiva y la abstracción plástica de los pintores Telitcheff y Bermann, Berard y Savinio, hijos espirituales de Giorgio de Chirico descubiertos por Waldemar George al grito gozoso de La pittura é cosa mentale, de Leonardo, anuncian claramente el retorno...

... Pero los paladines de la intuición no permanecemos inactivos. Y lanzamos también pública y estentóreamente las campanas al vuelo. Porque estamos también de enhorabuena. Porque ha llegado también nuestra hora. Porque , detras de los italianos... Ya vuelven los bárbaros, madre, ya vuelven los bárbaros. Ya vuelven los auténticos herederos de los tallistas salvajes de Africa y Oceanía, ya vuelven los asesinos de la morfología clásica y del racionalismo plástico de occidente , los verdugos de la claridad latina... "

Y terminaba deshaciéndose en elogios hacia Francisco Mateos. Sin embargo, el brillo fulgurante de Gasch quedará.

ahogado en el tumulto de sus propias contradicciones ; A partir de 1930, su presencia en el panorama de la crítica de arte española pasará a ser algo intermitente y esporádico.

Cada vez con más entredichos, la Gaceta brinda todavía algún espacio al surrealismo (438), pero todavía continúa dedicando una atención importante a la renovación arquitectónica (439).

En 1930 aparecen en España una serie de revistas culturales con una clara orientación ideológica de izquierda , que abordan el tema artístico desde diversas perspectivas de su función e inserción social. Así salen a la luz, en Madrid, "Bolívar" (febrero) que tiene como redactor jefe a Pablo Abril Vivero y viene ilustrada por Helios Gómez, Miró Quesada, Luis Arles, Merlo, F. Domingo etc. (440) ; y "Nueva España", que se publica desde enero con un comité directivo formado por Adolfo Salazar, José Díaz Fernández y Antonio Espina (441). En Valencia aparecen los

"Cuadernos de Cultura", dirigidos por Martín Civera; publicación quincenal dedicada a temas monográficos diversos que lleva portadas de Renau. En Barcelona aparece "L'Hora", en diciembre, con Angel Estivill como crítico de Arte y con muchos dibujos de Helios Gómez.

Pero, sin duda, el suceso más importante para estas opciones de la ideología artística es la aparición de El nuevo Romanticismo de José Díaz Fernández (442), obra que, de ahora en adelante (sobre todo a partir de 1931 pues sale a la calle en diciembre) ejercerá un magisterio importantísimo.

En Zaragoza, en mayo, Ramón Acín celebra una gran exposición en el "Rincón de Goya", con más de 74 obras, que puede considerarse como la primera muestra de vanguardia celebrada en la capital aragonesa (443); poco tiempo después, en octubre lo hará Juan Jose Luis González Bernal con un conjunto de obras de inspiración surrealista (444).

Pero de mucha mayor trascendencia que la mayoría de estos sucesos de 1930 va a ser la "Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneos" que, en septiembre, se celebra en San Sebastián organizada por el Ateneo de esta ciudad. La exposición se situaba dentro de un programa de actos más amplio: en la primera semana del mes, Giménez Caballero organizó una sesión de cine con "Un Chien Andalou" y "Esencia de Verbena" (dirigida por el propio Gecé). La muestra pictórica, cuyo montaje había corrido a cargo de los arquitectos, comprendía obras de Gris, Cossío,

Picasso, Viñes, Pruna, Bores, Maruja Mallo, Ponce de León, Moreno Villa, Alfonso Olivares, Angeles Ortiz, Mauro Salas, J. Peinado, Olasagasti, Cabanas Eurasquin y J. Miró. La sección de arquitectura reunía proyectos de Rodríguez Arias, Aníbal Álvarez, Esteban de la Mora, Arrarte, Barroso, Borobio, Calvo de Azcoitia, Churruca-Fábregas, Fernández Shaw, García Mercadal, Illescas, Labayen, Aizpurúa, Amós Salvador, J.L. Sert, Torres Clavé, López Delgado, Oms García, Moreno, Vallejo, Real de Asúa y Ulargui. Hubo también conferencias sobre arte contemporáneo de Moreno Villa y del periodista local Iribarne, y una lectura poética de Rafael Alberti. La importancia de la exposición venía incrementada por el número de sus visitantes, calculados en unos 2600 (445). Si la muestra pictórica reunía una antología nada despreciable, la arquitectónica suponía, sin lugar a dudas, la más importante realizada hasta la fecha en España. Un mes después de celebrada la exposición (el 26 de octubre) tendría lugar en Zaragoza una reunión de varios de los arquitectos expositores que acabaría por transformarse en la asamblea constituyente del G.A. T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) (446):

"Con objeto de contribuir en nuestro país al desarrollo de la nueva orientación universal en arquitectura y de resolver y estudiar los problemas que se presentan en su adaptación a nuestro medio, se ha formado una agrupación de arquitectos y técnicos relacionados con todos los ramos y actividades de la construcción y del mobiliario.

Esta agrupación tiene como nombre "Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contem-

poránea" (G.A.T.E.P.A.C.) y representa en España el "Comité International pour la Réalisation de l'Architecture Contemporaine" (C.I.R.P.A.C.).

Creando firmemente que esta orientación está basada en principios firmes y sólidos, hijos de nuestra época y organización social actual, marcando claramente el sentido que debe tener la arquitectura, estamos dispuestos a trabajar por este ideal con todos los medios a nuestro alcance.

Estos medios serán:

- a) Estudiar por medio de Comisiones, temas relacionados con la arquitectura contemporánea.
- b) Participación del grupo o una presentación del mismo en todos los Congresos, concursos y exposiciones de España y del extranjero.
- c) Organizar conferencias, cursos y exposiciones.
- d) Dar publicidad en la forma más oportuna para cada caso y siempre que se crea conveniente a los trabajos de los asociados.
- e) Redactar la revista A.C. órgano del grupo.
- f) Seleccionar y agrupar un conjunto de industriales colaboradores en sus distintas actividades para conseguir tipos "standard" que respondan a nuestra idea.

Los arquitectos que forman el G.A.T.E.P.A.C. son: José Manuel Aizpurúa, Luis Vallejo, Joaquín Labayen, Fernando García Mercadal, Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Manuel Aníbal Álvarez, Víctor Calvo de Aizcoitia, Felipe López Delgado, José Luis Sert, Manuel Subiño, Germán Rodríguez Arias,



Pedro Armengou, Cristobal Alzamora, Francisco Perales, Ricardo de Churruca, Sixto Illescas, J. Torres Clavé ..."( 447)

A continuación se daba el organigrama del grupo y la lista de empresas colaboradoras.

1931-1936

1931.- Para un historiador, un periodo que comienza con un cambio de régimen político y termina con una guerra civil, a la fuerza tiene que ser receptáculo de importantes transformaciones. Algo parecido pensaron, como la mayoría de los intelectuales, algunos artistas españoles cuando el 14 de abril de 1931 se sintieron inclinados a fabricar la imagen de las metamorfosis profundas que en todos los anaqueles de la cultura habría de acarrear el nuevo régimen. Por supuesto, las utopías que se proyectan tan cerca son combustible para pocos minutos y, por supuesto también, el cambio operado en la sociedad española no había afectado a los puntos neurálgicos donde se gesta esa cultura que se suponía en fase crítica. Otros artistas pensaron que esas transformaciones no eran un acaecer inmediato sino una tarea que empezaba desde su punto cero e intentaron ponerla en marcha, la mayor parte de las veces con fracaso o con éxitos puramente formales. Otros, tras los primeros desánimos, encontraron un campo abonado para lanzar sus dardos y alcanzar la codiciada meta del protagonismo. Otros, pensaron que había que acorazar las situaciones hasta ahora vigentes para preservarlas de los ataques que se avecinaban. Sin embargo, sólo estamos hablando de artistas que emparentaban su actividad con alguna vocación intelectual o, más específicamente, política. La gran mayoría de ellos habría de continuar como si no hubiese pasado nada: Salones, retratos, bodegones, "asuntos", pátinas, medallas... Basta analizar las listas de los expositores y la composición de los jurados de las Exposiciones Nacionales de 1932, 1934 y 1936, o las de sus Salones de

0

Otoño contemporáneos par comprobar que apenas ha habido variaciones ponderables; como no sea la presencia de Manuel Abril en el Jurado de Admisión y Colocación de la Nacional de 1932 o algún otro pequeño detalle (ya vimos que, nuevamente, el caso catalán era distinto, como lo demuestra la doble articulación—"Barcelona" /"Montjuich"-- de las Exposiciones Municipales). Por otra parte, un estudio a fondo de los objetos artísticos vertidos por estas plataformas exhibitivas no revelaría cambios demasiado substanciales con respecto a los últimos años del periodo anterior o, por lo menos, cambios no demasiado relacionables con las transformaciones políticas que se habían producido. Así pues, la actividad artística crítica de este periodo, de la que gran parte va a verse envuelta en la problemática del compromiso político o en el replanteamiento de las funciones de la producción artística de cara a un nuevo orden social que en la conciencia de todos era algo no muy lejano, va a permanecer, de hecho, restringida a la actuación marginal de pequeños grupos; aunque el proyecto de público de algunas alternativas suponga, como tal proyecto, una ampliación del abanico de la audiencia. Sin embargo, en septiembre de este año se cumpliría la segunda profecía de García Maroto (la primera había sido la propia República): Juan de la Encina sería nombrado Director del Museo de Arte Moderno sustituyendo a Chicharro que había permanecido unos meses en el cargo. (447')

Una de estas primeras reacciones que se producen ante la nueva situación política y que encarna muy bien este deseo de propiciar una transformación es el conocido manifiesto que apareció en "La Tierra", el 29 de abril:

"Queremos: que el hundimiento de un régimen político con-  
feccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, co-  
mo consecuencia, renovación de todas las manifestaciones sociales  
que, como la artística han estado sujetas a un régimen opuesto  
a toda idea que significase un cambio de las viejas costumbres.

El procedimiento seguido por los representantes oficiales  
del régimen caído valió con la organización absurda de toda ma-  
nifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo,  
caduco y representativo de la España muerta.

Ha valido para hacer de nuestros museos de arte almacenes  
particulares llenos de polvo, cuyas llaves se han guardado celo-  
samente contra todo lo que significase renovación.

Para que gran número de artistas españoles de fama mundial,  
sintiendo sus voces ahogadas en España, se mantengan fuera de ella  
y de toda manifestación de arte dentro de su país.

La organización absurda de los certámenes oficiales, uni-  
da a la notoria incapacidad y arbitrariedad de sus dirigentes, ha  
desprestigiado nuestra actividad social en la conciencia de la  
opinión española y aun de la Europea.

Queremos y nos organizamos en Agrupación Gremial de Artis-  
tas Plásticos y hacemos un llamamiento a la opinión y a los ar-  
tistas con la seguridad de ser secundados en nuestros propósitos.

Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad  
y daremos, en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un  
sentido amplio y renovador a la vida artística nacional, recaban-  
do los derechos que como clase nos corresponden, para garantizar  
el libre ejercicio de nuestra actividad."

Firmaban el manifiesto: Barral, Winthuysen, Planes, F. Mateos,  
Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos,  
Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Masriera, Isaias Díaz,

J.Renau, Pelegrín, F.Badía, Botí, Servando del Pilar, R. Dieste, S.Almela Cristino Gómez, Colinas, E. Valliente y R. Puyol. <sup>(448)</sup> Entre los ataques al burocratismo estatal se deja sentir la apelación a un nuevo clima artístico que, como en los tiempos de la S.A.I., no se define más que por vagas referencias a una ampliación de criterios, la elíptica alusión a los artistas españoles de París (la sombra de Picasso está presente sobre todas las demás) y por la denuncia de la corrupción. Pero es sintomático que la forma de agrupación artística adquiera los rasgos de un sindicato. Como muchas otras iniciativas, la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos quedaría reducida a la publicación de su manifiesto.

Aunque no firmara esta proclama, Victorio Macho (según nos ha contado Rafael Botí) presidía, durante los últimos años de la Dictadura, unas reuniones de artistas en el Ateneo de Madrid con un carácter abiertamente prorepublicano, de las que, en gran parte, surgió la idea de esta Agrupación Gremial (449). También es curioso notar que de los 25 firmantes del manifiesto, diez habían pertenecido a alguno de los salones de Independientes.

Sin embargo, en Madrid no hay este año ninguna exposición colectiva que añada novedades a lo que hemos visto hasta ahora. Continúan, eso sí, las exposiciones individuales de los artistas que hemos ido viendo aparecer en los últimos años del periodo anterior: Mateos realiza su primera individual en el Ateneo y luego otra, en diciembre, en la Biblioteca Nacional con el título de "Motivos Estrafularios" (450); Cristóbal Ruiz en abril, en el Círculo de Bellas Artes (451),; Barral y Rodríguez Luna en el

"Heraldo de Madrid"; Benjamín Palencia en la Biblioteca Nacional; Isaias Díaz en el Ateneo, en diciembre (452) y, en el mismo mes y lugar, Alberto expone sus "esculturas populares" (453). También en el Ateneo se había presentado, en mayo, una colectiva que patrocinaba la llamada Federación de la Artes (454), en la que exponían Planes, Pérez Mateos, Díaz Yepes, Cordón, Isaias Díaz, Castedo, Pelegrín y Botí; como puede verse, muchos de ellos firmantes del manifiesto de "La Tierra".

Acabamos de citar a Mateos como comentarista de exposiciones de "La Tierra"; desde las páginas de ese mismo periódico, el pintor lanzará una serie de artículos en torno al problema del compromiso político del arte (455). Reproducimos algunos trozos significativos:

"En materia de educación, el arte es quizá lo más importante, y sin embargo, es en el arte donde el partido socialista, por una actuación equivocada, no cuenta con elementos. Yo confío en la labor de ese buen literato que es <sup>Julión</sup> Zuzagaitia; en el fino temperamento del arquitecto Pradal; en el escultor Barral ...

...Empero, creemos llegado el momento, y aunque nos inquieta la llegada próxima del partido socialista al Poder, tenemos, las llamadas vanguardias en pintura, literatura, teatro, arquitectura y cinematografía, esperanzas de que sea el partido socialista español quien, sin fijarse en su pasado en arte, o sabiendo que no tiene pasado en arte, haga la revolución espiritual estética, acaso tan precisa como la política y social en nuestro país....

... Hay que aceptar con entusiasmo el nuevo estado social, que llega para Europa <sup>entera</sup> con una velocidad de cincuenta años por día. Hay que estar preparado para esta transformación y, hasta si es posible, adecuar la propia capacidad hacia esta nueva etapa de

la cultura. No se auste el pintor e indague en su propio talento cómo servirá mejor al periodo social colectivo que llega, y no intente llorar otros tiempos que no fueron mejores que serán los futuros... .. Amigos pintores : la pintura burguesa ha muerto; volvamos a empezar ...

... No se puede sostener que el arte se ha de sustraer a las exigencias esenciales de la materia, aislarlo de lo que es propiamente humano. El arte es una función del sentimiento del que se nutre y de la imaginación en la que él existe realmente...

...Empero el artista no se debe resignar a seguir exactamente las exigencias del mundo exterior que desea representar. El debe evocar, sugerir rápidamente todas las condiciones que el espíritu es capaz de realizar. Para suscitar el ensueño de la poesía el pintor debe llevar el mundo exterior a condiciones de existencia particulares; perseguir el renovamiento de los objetos, según las leyes que se operan en el espíritu...

...¿Un arte proletario? No. Un aspecto más de la ideología burguesa copiando fatigosamente lo que a una mentalidad actual no puede interesar. Hay que hacer un arte que responda totalmente al modo subjetivo de la cultura que intentamos crear y que sólo podemos manifestar con rasguños en filosofía y en arte. Lo demás es copia y decoración para nuevo rico."

Una prueba de la confusión reinante entre muchos intelectuales es que, poco antes de escribir en "La Tierra", Mateos había colaborado en "La conquista del Estado", que dirigía Ramiro Ledesma Ramos.

"La Gaceta Literaria" se ha transformado radicalmente y Poco tiene ya que ver con la revista que hemos venido comentando hasta ahora. En marzo, Giménez Caballero publicaba, en primera página, un artículo inteligente y cáustico sobre un pretendido homenaje que querían brindarle algunas autoridades españolas (456):

"Corre por los periódicos partículas de un mensaje a Picasso que se supone que 'habrá de serle grato al artista ahincar en la tierra nativa la enseña triunfante que ha palpitado al beso de todos los aires del mundo'. Un mensaje firmado por las siguientes autoridades españolas: Duque de Alba, Anasagasti (T), Benlliure (M), Capuz (J), Juan de la Encina, Francés (J), Marañón (G), Marquina (R), Mir (J), D'Ors (E), Ortega (M.L.), Ortega y Gasset (J), Pérez de Ayala (R), conde de Romanones, Sáinz y Rodríguez (P) y Vegue y Goldoni (A)..... Picasso está muy mimado. Si no lo estuviera, ¿se iban a declarar picassianos nada menos que Romanones y Benlliure? Picasso tiene ya mucho dinero. Picasso ha visto que su pintura tenía dos elasticidades sociales, dos secretos humanos, por un lado el picassismo revolucionó el mundo humilde, creándole hasta una arquitectura suya, hasta una botella de vino suya, hasta una revolución como la rusa: suya... Pero por otro lado el arte de Picasso tuvo la 'elasticidad burguesa'. Dió con el 'secreto burgués'. Dió —además de Moscú— con París. ... Adquirir una tela de Picasso comenzó a ser más seguro y pingüe que adquirir otras propiedades foncières ... Y así como en Amsterdam quedó, en tiempos, como el mercado de los diamantes, París se transformó, desde Picasso, en



la Lonja de la Pintura... . Y sin embargo, en el caso de que Picasso aceptase venir a España, aun podría tener un gesto real, majestuoso, digno de él. Una salvación. Renunciar a todo homenaje oficial u oficioso. A toda exposición solemne, burguesa y académica. Y unirse a la última verbena que hubiera en Madrid, con un barracón único que dijera !Verdadera atracción ! !El primero y último vanguardista del mundo! Y a perra gorda dejase a los humildes contemplar sus cuadros; y su propia persona. Y luego, transformando el barracón en tómbola, rifar sus telas a real la papeleta, entre las gentes populares españolas... "

En un artículo aparecido en el número del 15 de mayo bajo el largo título de "Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España sin añadir un sólo punto a la cosa , y dando relativa importancia a la mujer visible de Salvador Dalí, y dedicando estas líneas a don Dámaso Alonso, su autor Ernesto Giménez Caballero", comenzaba a arremeter violentamente contra el surrealismo como irónico pretexto para atacar la quema de conventos del día 11.(457). Los ataques de Giménez Caballero al surrealismo, utilizados como arma política, arreciaron, con más vinagre si cabe, en sus artículos "El arte líder político. Valor social del superrealismo", "El comunismo y madame Eluard" ; "Accésis comunista. Nueva moral de lo abominable", etc (458) , textos ya marrulleros y alucinados. También comienza a involucionar sus posiciones con respecto a la arquitectura:

"No lo sé por qué. Pero es cierto. Es cierto el malestar

que ma va produciendo ya esta arquitectura racionalista , cubista, lecorbusieriana, que empieza a invadirnos, a aplastarnos. !Quién me lo hubiera dicho hace tres,                      hace dos, hace un año! Cuando al fundar La Galería y traer muebles de acero por primera vez a Madrid, y amistar con Mercadal y Aizpurúa y Domínguez y los otros arquitectos jóvenes, me parecía entrar en un terreno evangélico!

No lo sé porqué pero esta arquitectura me va produciendo ya repugnancia y compasión. Desdén ... . Siempre me irritó --oscuramente-- el origen especial del racionalismo en España. Ahora, como lo he descubierto claramente , ya no me irrita, me inspira desprecio . La arquitectura cubista --como el gótico-- nació en tierras galogermánicas, en climas de lluvia. Pero inspirándose se --más aun que el gótico-- en cimientos <sup>antiguos</sup> mediterráneos ...  
... Ahora bien: en España --como en la Italia prefascista--, en vez de encontrar tal arquitectura como 'un robo nacional de tesoros artísticos', nuestros jóvenes arquitectos se iban a Stuttgart a 'traernos gallinas', a traernos estas pastelerías amazacotadas, estas oficinas de cristal, donde se asan vivos los que frecuentan Madrid... " (459).

El viraje, nada fácil de describir, de Giménez Caballero hacia latitudes fascistas (en febrero ha firmado, junto con otros diez, el manifiesto de Ledesma Ramos "La conquista del Estado" (459') ), hace que parte de los colaboradores de Gaceta abandonen la revista, hasta tal punto que algunos de los números de los siete últimos meses (se publicará hasta el nº123, de 1-V-1932)

estén ~~enteramente~~ redactados por este curioso personaje, bajo el subtítulo de "El Robinsón literario en España" (460). En ellos aparecen dos artículos titulados "El Robinsón entre sus amigos los salvajes Ibéricos" (461) que reproducían una conferencia dictada el 1 de octubre, en San Sebastián, con motivo de la reaparición de los Ibéricos en una exposición organizada por el Ateneo Guipuzcoano (462). Los componentes de esta segunda aparición de la S.A.I. fueron Vázquez Díaz, Moreno Villa, Pérez Rubio, Lahuerta, P. Sánchez, Luis Garay, Climent, Santa Cruz, Ribera, Souto, Cabanas Eurasquin, Rodríguez Luna, Esplandiú, Zelaya, Solana, Almada, Tauler, Mateos, Olasagasti, Angeles Santos, Boreas, Cossío, Pruna, de la Serna, Angeles Ortiz, Tejada, Maruja Mallo, Maroto, Flores, Ucelay, Esteban Vicente, Hidalgo de Caviedes, Ramón Acín, Ferrant, Planes, Díaz Bueno, Pérez Mateos y Aladrén. Pero del resurgimiento de la S.A.I. volveremos<sup>a</sup> hablar en 1932.

La conferencia de Giménez Caballero hacía también referencia a dos libros que habían aparecido este año, el del veterano Guillermo de Torre Itinerario de la nueva pintura española, editado en Montevideo (463) y el conocido Ismos de Ramón Gómez de la Serna (464), extraña y, como siempre, subjetiva visión del fenómeno artístico contemporáneo.

Para terminar esta relación de hechos, cada vez más inconexos, del 1931 madrileño, hay que aludir a la aparición de una revista literaria dirigida por Salvador Quintero con el sugestivo título de "Extremos a que ha llegado la poesía"; no hemos podido localizar ningún ejemplar (465).

La mayor parte de los sucesos catalanes quedan eclipsados por la actuación del grupo barcelonés del G.A.T.E.P.A.C. que, el 13 de abril, inaugura su local en la ciudad condal (466), en el paseo de Gracia esquina a Rosellón, y que, en octubre, congrega a los demás grupos españoles para una junta general. Los cuatro números de "A.C." que se publican este año en Barcelona constituyen un auténtico manifiesto de la arquitectura racionalista española. La primera página del primero de ellos insertaba la siguiente declaración de principios:

" Los sistemas arquitectónicos, históricos, no fueron obra de fantasía y de capricho, expresan los caracteres esenciales de una época y de una región ; estructura social, procedimientos de construcción, materiales propios, necesidades económicas, exigencias espirituales.

Nuestra época se caracteriza por un gran movimiento universal de renovación.

Nuevas estructuras sociales aparecen . Las sociedades modernas tienden a ser regidas por las necesidades colectivas iguales para todos los países cultos. Fábricas, escuelas, deportes. Habitaciones, espectáculos. Transportes, vías de comunicación. URBANISMO.

Se conocen procedimientos y materiales de construcción de uso universal.

Debemos adoptarlos. La estructura de un edificio cambia con los materiales. Las necesidades económicas --LEY DE ECONOMIA--

exigen la rapidez sin elvidar la perfección . La industria (maquinismo) puede resolverla produciendo elementos-tipos fabricados en gran cantidad. SERIE.

Estamos en presencia de un estado de espíritu nuevo que anula costumbres y tradiciones y que tiende a ser universal. La Arquitectura contemporánea debe estar de acuerdo con estos caracteres. adoptar un sistema histórico, es falsear el sistema, y negar la época. En las arquitecturas regionales, producto de las condiciones del clima, costumbres locales y materiales de que se dispone, sólo el clima tiene un valor absoluto. Lo esencial subsistirá: Lo episódico, lo accidental, debe desaparecer.

Una división de la arquitectura universal fundándose en las condiciones del clima puede preverse.

Arquitectura meridional, terrazas, toldos., losas voladas, luz tamizada. Arquitectura septentrional, grandes superficies vítreas. La Arquitectura responde a una utilidad, a un fin. Debe satisfacer la razón. Partir de elementos, programa, materiales, <sup>espacio,</sup> luz... desarrollándose racionalmente del interior (función) al exterior (fachada) de una manera simple y constructiva, buscando la belleza en la proporción, en el orden, en el equilibrio. Suprimir la decoración superflua superpuesta. Luchar contra el falso empleo de materiales, arquitectura e imitaciones. Llevar la arquitectura a su medio natural, es decir, al técnico, social y económico del que está actualmente separada es el programa (aceptado por muchos, pero que pocos tratan de realizar), que el grupo GATEPAC se propone llevar a la práctica coordinando esfuerzos y trabajando colectivamente".

"A.C." publicó también en 1931 artículos sobre urbanismo, mobiliario, fotografía, cine y dos sobre artes plásticas de Moreno Villa y Sebastià Gasch (467), autor del que ya han desaparecido todos los síntomas de la agresividad de años anteriores.

Pocos datos hemos encontrado en Cataluña, al margen de cosas como la exposición de Angel Ferrant y F. Domingo en las galerías Syra y la de González Bernal en la "Casa Llibre" (individual con la que se presenta en esta ciudad); la publicación del libro de Junoy L'actualitat artística (467), panorámica del arte catalán contemporáneo; o llamamientos, todavía débiles y poco atendidos como el de Angel Estivill:

"Collorem amb els nostres germans del món creant a Catalunya un nou art: l'Art Proletari, Art de tendència, d'Acció i de lluita" (468).

Sin embargo sabemos que por estas fechas (parece que incluso bastante antes) (469) se reúnen en el Hotel Colón de Barcelona un grupo de intelectuales, escritores y artistas entre los que se encuentran Sert, Montanyà, Gerhard, Cassanyes, Gasch, Prats, Ferrant, Sindreu, Foix e incluso Dalí y Iorca. De entre ellos surgió la idea de formar un grupo denominado "Club dels Snobs", cosa que terminaría siendo rechazada pero que será el núcleo de los A.D.L.A.N. ("Amics de l'Art Nou") de 1932.

Mientras tanto, en Valencia, en el mes de marzo, se había celebrado una exposición colectiva en la Agrupación Valencianista Republicana en la que participaban: Manolita Ballester, F. Carreño, Jiménez Cotanda, Climent, Rafael Estellés, V. Beltran, Antoni (Tónico), Ballester, Pérez Contell, F. Badía, Ri-

card Roso y Salvador Vivó. En principio se presentaba como una exposición "de vanguardia", a secas, sin que pase mucho tiempo, veremos que muchos de sus participantes formarán el núcleo de la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios).

En Huelva, en el Ateneo Mercantil, expone por primera vez un adolescente que apenas cuenta 15 años: José Caballero. En mayo, bajo el pretexto de exponer en el Salón de Humoristas del Círculo Mercantil de Zaragoza, González Befnal y Manuel Corrales logran "colar" un puñado de obras de carácter surrealista (470). A Santander vuelve, después de sus largos años en París, Pancho Cossío, que va a instalarse definitivamente en España. En Valladolid aparecen los dos números de la revista "DDOOSS", publicación literaria dirigida por J. M<sup>º</sup> Luelmo y Fco. del Pino que en la decoración de sus portadas recoge todavía los rasgos del cubismo tardío.

Poco después de proclamada la República, Luis Buñuel y un equipo formado por Eli Lotar, J. Ivens, Pierre Unik y Sánchez Ventura, recorren Las Hurdes y filman "Tierra sin pan".

1932.- La súbita reaparición de los Ibéricos en San Sebastián va a tener este año una continuación más sólida con la publicación de la revista "Arte" y con la realización de dos exposiciones, en Copenhague y Berlín, respectivamente. El nº 1 de la revista "Arte" salió a la calle en septiembre, como órgano de la S.A.I. y previendo la publicación de diez números anuales. En realidad, sólo logró publicar un segundo número, ya en junio de 1933. El director de la revista y, sin lugar a dudas, el principal animador de esta iniciativa volvía a ser el crítico Manuel Abril. En el comité de redacción de este primer número dos nombres nuevos en los Ibéricos: Alfonso Ponce de León y Antonio Marichalar; nuevamente aparece <sup>el de</sup> Guillermo de Torre, pero <sup>faltaba el de</sup> Maroto, el gran animador de la exposición de 1925, <sup>que</sup> se encuentra en estos momentos en México, donde marchó a finales de los veinte decepcionado por el completo fracaso de sus proyectos. "Arte" se presenta con un carácter equidistante del manifiesto de la E.S.A.I. de 1925 y del de la Agrupación de Artistas Plásticos de 1931:

"Quisiéramos, al escribir y publicar esta revista, dirigirnos a todos; pero antes de hablar a todos, queremos dirigirnos al Gobierno, a las autoridades pertinentes, siguiendo esa costumbre del conferenciante público, que establece al comenzar, antes de iniciar el tema una gradación jerárquica en sus saluciones: Autoridades..., Señoras..., Señores..., Compañeros... Tenemos ante todo que hablar a la autoridad, porque ella es aquí tutor de todos, en lo que a las artes respecta. No hay, en la España de hoy, conciencia artística; la habría si existiera



en España representaciones firmes, actuantes y conscientes, de todos los rumbos posibles, aunque después cada cual actuase como quisiera. ¿A quién culpar? No sabemos. En parte, a la apatía de los ciudadanos todos; en parte, a los Gobiernos, que han estado manteniendo, en todas las regiones oficiales, cierta mezcla de abandono y partidismo, que persiste en este régimen y que ha trascendido a la 'calle', esa ya famosa 'calle' tan llena de ambigüedades y de encrucijadas.

Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta por su parte, entre las necesidades apremiantes del espíritu, la necesidad de fomentar el arte, la afición a fomentar la producción y compra de obras de arte; pero, dado que no existe esa afición en la medida o en la altura de nivel que corresponde a la actividad de un pueblo al día, compete a la autoridad --a nuestro juicio-- acudir al remedio del colapso, asumiendo la inicial intervención, iniciando por su cuenta el movimiento..." (471)

Luego de esta introducción, comenzaba el manifiesto propiamente dicho que desarrollaba más extensamente estas ideas.

Este primer número traía, además, un texto de Abril en el que se intenta, una vez más, la justificación del arte como lenguaje no imitativo (472), el de Angel Ferrant "Diseño de una configuración escolar" (473) (al año siguiente lo publicará también la revista "A.C."), uno de Gómez de la Serna sobre Norah Borges, uno de Guillermo de Torre sobre Torres García (precisamente a finales de año el uruguayo va a instalarse en Madrid después de su larga estancia en Francia), el de A. Maricha-

lar "El derecho de enfrente" (sobre arquitectura) y unas declaraciones de Picasso de cuya paternidad se ha dudado repetidas veces por haber aparecido en fechas muy diferentes e incluso haber sido negadas por el malagueño (474). Completaban este número reproducciones de obras de Norah Borges y Angel Ferrant, que también realizó las viñetas. En el mismo mes de la aparición de "Arte", la Galería Charlottenborg de Copenhague exhibía una gran exposición de la S.A.I. con más de 140 obras. El prólogo de su catálogo corrió a cargo de Manuel Abril:

"La actual exposición se compone de artistas muy diversos ya en edad, ya en dirección: los hay que pasaron los cuarenta y los hay de veintitantos; algunos ya laureados y en la cumbre del prestigio; otros comenzando ahora su carrera..." (475).

Es decir, se repetían las coordenadas de la E.S.A.I. de 1925. Poco después, en diciembre, la exposición se trasladó a la galería Fletcheim de Berlín, sumándose a ella algunos expositores más. Con pequeñas variaciones entre Copenhague y Berlín, la lista de expositores fue la siguiente: Vazquez Díaz, Eva Agerholm, Solana, Palencia, Souto, Pérez Rubio, J. Valverde, Alberto Sánchez, Lahuerta, Caviades, P. Sánchez, Climent, Santa Cruz, Bonafé, Flores, Garay, Angeles Santos, Rodríguez Luna, Gargallo, Rosario Velasco, Maruja Mallo, J. Vaquero, Vifies, Miró, Pruna Manolo Hugué, M.A. Cortez, Picasso, Junyer, Clotilde Filla, Togores, de la Serna, Dalí y Borés. Tan sólo siete artistas (los subrayados) habían pertenecido a la E.S.A.I. de 1925. A pesar de no ser una iniciativa estatal, la exposición estaba acompañada de una especie de aureola que le confería el sentido de una representación oficial, sobre todo por la activa inter-

vención, en Berlín, del embajador español en Alemania Luis Araquistain . La exposición que los Ibéricos celebrarán en París, en 1936, tendrá, como veremos, un carácter plenamente oficial.

Desde Madrid se pone en marcha una iniciativa que tiene profundas implicaciones con las artes plásticas. Nos referimos al grupo de teatro ambulante "La Barraca". Incluida dentro de las "Misiones Pedagógicas" que el gobierno republicano había creado por decreto de 29-V-1931, con objeto de "...llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios para participar en él...", "La Barraca", bajo la dirección de Ugarte y García Lorca, se pondría en camino ese mismo julio en un primer itinerario por la provincia de Soria, contando, al finalizar diciembre con siete giras que comprendían representaciones en 31 localidades de los puntos más diversos de la geografía española. En su significación, historia, documentación y bibliografía, el Teatro Universitario La Barraca es algo de sobra conocido a lo largo de sus casi cinco años de actividad (VII-1932 a VIII-1937) y no vamos a insistir en ello (476). Lo que nos interesa aquí es resaltar que, paralelamente a los aspectos de difusión de la cultura literaria y de lo que es más importante, un nuevo sistema de trabajo artístico, sería el vehículo para que artistas como Palencia, Caballero, Ponce de León, Alberto Sánchez, Ramón Gaya, Santiago Ontañón, Angeles Ortiz, y el propio Lorca, difundieran por los lugares más recónditos de España las concreciones de unos lenguajes artísticos hasta ahora desconocidos por ese público. Como

ya se ha hecho notar (477), con "La Barraca" se cumplía, por primera vez, algo de aquella utopía que en 1927 trazara Maroto en su ingenuo libro La nueva España 1930 . Lo que en las distintas galerías de España hubieran sido las ya en cierto modo habituales manifestaciones plásticas vanguardistas, pasaban a ser, por la simple modificación del mecanismo de su consumo artístico , una experiencia completa y verdaderamente "nueva", y un acto de comunicación en el que los baremos de incomprensión que habitualmente habían rodeado a los lenguajes plásticos de estos artistas caían por innecesarios, sustituidos por un acercamiento más espontáneo que, ¿por qué no?, acababa por coincidir con esa interpretación "purificadora" de los nuevos lenguajes que tantas veces se había pedido desde las infinitas exégesis del arte nuevo y tantas veces se había negado desde la naturaleza misma de los circuitos de su consumo.

Continúan en Madrid las exposiciones de los nuevos artistas. En febrero, Rodríguez Luna y Climent en el Ateneo (478); en mayo Benjamín Palencia en la Biblioteca Nacional (479); en el mismo mes, Souto en el círculo de Bellas Artes (480); hacia marzo, Mateos había expuesto en el Ateneo y volverá a hacerlo en diciembre, en el Museo de Arte Moderno (481); en ese mismo mes, Critóbal Ruiz en el Ateneo (482) y Moreno Villa en el Museo de Arte Moderno (40 óleos, puntas secas, y dibujos) (483).

Aun que sólo sea de pasada, conviene reseñar la aparición,

en junio, de la revista "Nuestro Cinema", dirigida desde París por Juan Piqueras (484) y que se presentaba al público con la siguiente declaración programática:

"NUESTRO CINEMA no puede admitir —amistosamente— más que un cinema capaz de librarle de la pobreza ideológica del de hoy. Es decir, un cinema con fondo, con ideas amplias, con contenido social... Un cinema que no puede darlo el actual, en manos de quienes más interés tienen porque la masa desconozca todo lo que pudiera enseñarle. Nos hace falta un cinema que enfoque ampliamente el tema social, el tema documental sin falsearlo, el tema educativo desde un punto de vista sincero. Un cinema que nació con Enseinstein, con Pudovkin, con Alejandro Room... " (485).

Títulos de artículos como "Muerte de la vanguardia", "Política y cinema", "Hacia un cinema proletario", "El cinema y el arte futuro", "¿Cinema puro?", "Posibilidades sociales del cinema", "El cinema y la masa", "La decadencia del arte y el cinema" etc. son suficientemente explícitos para tener una idea de la línea de la revista, próxima al Partido Comunista y totalmente contraria a la orientación pequeño burguesa que había guiado al cineclub de "La Gaceta Literaria". En "Nuestro Cinema" encontramos las firmas de J.M. Plaza, Piqueras, Arconada, Renau, Antonio Olivares, etc.

El número de revistas culturales que aparece en España por estas fechas es considerable (486) e indica ya el paulatino aterrizaje que van teniendo unas y otras posturas ideológicas, en un proceso de paulatina pero irreversible radicalización.

En marzo de ese año tienen lugar , en Barcelona, las reuniones de los delegados internacionales del C.I.R.P.A.C., preparatorias del congreso internacional de urbanismo de Moscú. Su organización corrió a cargo del G.A.T.E.P.A.C., el Ateneo Enciclopédico Popular , la Generalitat y el Ayuntamiento de Barcelona; ello da idea de la importancia internacional que está adquiriendo el grupo arquitectónico español (387). Con motivo de esta reunión se van a pronunciar en Barcelona una serie de conferencias a cargo de los más prestigiosos arquitectos europeos: Bourgeois, Le Corbusier, Gideon, Gropius, Eesteren etc.. En diciembre, el G.A.T.E.P.A.C., en colaboración con el Ministerio de Instrucción Pública, organiza en Madrid una "Exposición Internacional de Escuelas Modernas" (388); el nº 9 de "A.C." (1er. trim. de 1933) y el 10 (2º trim. de 1933) estarán completamente dedicados a la escuela en todas sus dimensiones.

Pero el hecho catalán al que nuestra cronología se ve obligada a prestar más atención es la fundación, a finales de año, de los A.D.L.A.N.. A pesar de esta fundación orgánica (389), el grupo no pasaba de ser esa peña de amigos, socialmente bien relacionados , que desde 1930 se venían reuniendo en Barcelona en torno a unas tazas de café y, en cierto modo, salvo en el último año de su existencia, tampoco consistiría más que en un conjunto de actividades esporádicas , desarrolladas la mayor parte de las veces ante un número reducido de personas de la buena sociedad barcelonesa. Sin embargo, tendremos ocasión de ver que algunos de los actos patrocinados por la asociación , ya en 1936,

alcanzarán una difusión considerable. A.D.L.A.N. tampoco tuvo, como solía ser habitual, una revista propia, aunque a veces se haya sugerido su relación con la revista "Art". Por ejemplo, Rodríguez Aguilera, en su citado artículo sobre los Amics, nos dice, sin más: "Como consecuencia natural de las actividades del G.A.T.C.P.A.C. surge, en 1932, el grupo A.D.L.A.N. (Amics de l'Art Nou) bajo la dirección de Jose Luis Sert, Joan Prats y Joaquim Gomis, publicándose, entre 1933 y 1937 la revista ART". Debemos precisar que esta revista a que se refiere no puede ser otra que la que, en Barcelona, dirigía Joan Merlí y que esta publicación nada tuvo que ver con A.D.L.A.N.. La otra "Art", la de Lérida, aparecida también en 1933 bajo la dirección de E. Crous, tampoco tuvo vinculación alguna con los A.D.L.A.N.. La única salida del grupo a las publicaciones periódicas fue, al margen de las gacetillas, el número extraordinario que Prats y Sert ocuparon, en 1934, en la revista "D'Ací i d'Allà". Por otra parte, las relaciones entre A.D.L.A.N. y el G.A.T.C.P.A.C. (grupo catalán del G.A.T.E.P.A.C.), que fueron muy estrechas, tampoco tuvieron naturaleza orgánica, sino que se debían a la pura amistad personal y, por supuesto, a la doble militancia de Sert. A pesar de esta relativa informalidad, el grupo tuvo sus estatutos oficiales y su manifiesto programa (490):

" ADLAN

Un grups d'amics obert a totes les noves inquietuds espirituals.

adlan us interessa

- 1) si sou un temperament disposat a seguir la trajectòria de les arts d'avui.
- 2) si acolliu amb respecte (seleccionant amb passió) tot esforç vers l'inconegut.
- 3) si manteniu l'esperit lliure damunt els dogmes i valors entesos.
- 4) si voleu marxar al ritme de les descobertes de l'esperit actuals (al costat de les descobertes de l'enginy)
- 5) si voleu posar una antena receptora a les últimes manifestacions en totes les arts.
- 6) si voleu lluitar a favor d'un art totalitari d'acord amb les aspiracions universals del moment.
- 7) si voleu salvar el que hi ha de vivent dintre el nou i el que hi ha de sincer dintre l'extravagant.

adlan us crida

per a protegir per a donar escalf a tota manifestació de risc  
que comporti un desig de superació. "

Los principales <sup>miembros</sup> del A.D.L.A.N. de Cataluña (sugirán otros grupos filiales en el resto de España) fuerom Prats, Gasch, Foix, Montanyá, Sert, Cassanyes, Gerhard, Adelita Lobo, Merce Ros, Illescas, Charles Sindreu y Lorca, a quien, a finales de 1932, el grupo invita a ofrecer una lectura de su libro Poeta en Nueva York, uno de los primeros actos de la asociación. Otros de los organizados ese mismo año fueron un "Concurs d'objectes de fira", una audición de música negra con lectura de literatura y teatro negros (en el Turo Park, el 23 del XII) y una primera representación en Barcelona del circo en miniatura de Calder, en el



local del GAT.C.P.A;C.. El resto de sus actividades, a través de las que puede perfilarse una idea sobre A.D.L.A.N., las iremos viendo en los años que nos quedan hasta 1936.

No podemos abandonar Barcelona sin dar cuenta de la publicación del libro de Guillermo Díaz Plaja L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de la crítica (491) libro de temas muy variados (teatro, literatura, cine, biografía, etc. ) cuyo primer capítulo está dedicado al análisis de la noción misma de vanguardia y que, en las treinta páginas siguientes, traza la primera historia de la vanguardia catalana desde los cubistas de Dalmau de 1912 hasta las cabriolas del grupo de Sitges.

En marzo, aparece en Valencia "Orto" , dirigida por Martín Civera y con J. Renau como director gráfico; en ella se concentrarían gran parte de los autores que habían colaborado en los "Cuadernos de Cultura". Entre la gran variedad de temas tratados por la revista están presentes los de las relaciones entre cultura y sociedad; ya en el año de su fundación se suceden los artículos de Sender, U. Sinclair, y J. Renau (492) ); en ella Renau inserta numerosos fotomontajes, técnica que utilizaba desde 1929 y con la que ya había ilustrado algunos números de la revista "Estudios".

Es este año cuando un grupo de intelectuales y artistas valencianos como Miguel Alejandro, F. Badía, F. Carreño, Gonçal Castelló, B. Clasiñana, A. Deltoro , Angel Gaos, R. Pérez Contell , J.M. Plaza, Pascual Plá y Beltrán, Juan Renau , J. Ramil,

J.M. Romá, Pepe Sabina, Juan Serrano y, al frente de todos ellos el propio José Renau (493), fundan la U.E.A.P., siglas que tienen que adoptar por las trabas administrativas que el gobierno les ponía para adoptar las de A.E.A.R., que coincidían con las de la "Association des Ecrivains et artistes Révolutionnaires" francesa, de la que la U.E.A.P. formaba la filial española. Al año siguiente lanzarán su primer manifiesto (494).

El 1 de febrero de 1932 aparece en Tenerife el primer número de "Gaceta de Arte". A su frente figuraba Eduardo Westerdahl, de quien ya hemos citado algunas colaboraciones en revistas de la Península; el secretario de redacción era Pedro García Cabrera y como redactores fijos contaba con Domingo Pérez Minik, Fco. Aguilera, Domingo López Torres, Oscar Pestana Ramos y José Azorena. Entre febrero de 1932 y junio de 1936, los 38 números de G.A. constituyeron el pilar más sólido para la difusión del nuevo arte europeo y español durante los años treinta. No era la primera revista cultural que surgía en el Archipiélago, ya hemos citado "La rosa de los vientos" y aun habría que aludir a la revista "Cartones", de finales de los años veinte. Como dice Pérez Minik, uno de sus antiguos redactores:

"Basta ver un ejemplar de "Gaceta de Arte" para darse cuenta que su comportamiento con respecto a la literatura, las artes y la política de su tiempo es completamente distinto del de las revistas ya consagradas y, asimismo, se opone al de las más jóvenes y tampoco coincide con algunas que se publicaron ya muy dentro de la República, con sus contenidos sociales,

y su orden rígido marxista o católico a su manera ... El lenguaje usado no se parecía a la "Revista de Occidente", ni a "Cuatro Vientos", "Arte", "Residencia", "Caballo verde para la poesía", y se manifestaba incompatible con "Cruz y Raya", "Octubre" y hasta "Leviatán" por citar esos casos extremos de dogmatismo, aun reconociendo que nosotros gastábamos el nuestro, que estimábamos de mayor apertura internacional, sin partidos, sin compromisos dirigidos... ... "El Sol", "La Voz", o "Crisol" nos recibían con los brazos abiertos. "El socialista" o los diarios ácratas jamás nos prestaban la menor atención (Y todo el grupo de "Gaceta de Arte" en estos momentos estaba afiliado al Partido Socialista Obrero Español) Y no hablemos de "El Debate" o "ABC" que nos ignoraron toda la vida. Teníamos unos pocos críticos amigos en la Península, Guillermo de Torre, Ricardo Gullón y Guillermo Díaz Plaja, que fueron nuestros colaboradores. Los pintores y escultores más avanzados, Maruja Mallo, Angel Ferrant y Alberto. Y en Cataluña contábamos con dos grupos importantes de acción: ADLAN y el GATEPAC ..." (495).

Efectivamente, a pesar de la afiliación socialista del grupo tinerfeño, sus actitudes intelectuales y prácticas se mantenían tan alejadas de la militancia política de algunos grupos que hemos visto perfilarse a derechas y a izquierdas como del diletantismo juguetero de que muchas veces hacían gala los del A.D.L.A.N. de Cataluña. El relativo aislamiento geográfico de las islas filtraba de tal forma las tensiones sociales y políticas que el grupo canario acababa respaldado por la ficción de una equidistancia tanto de Madrid y Barcelona como de Berlín, Dessau, París, Frankfurt o Praga, ciudades con las que Westerdahl mante-

nía una estrecha relación. Desde la tranquilidad de su lejanía, el grupo de G.A. observaba y seleccionaba los materiales llegados desde los diversos focos culturales europeos y componía con ellos una publicación que, en verdad, detentaba una altura europea que sólo había conseguido conquistar hasta ahora la revista "A.C.". Sin embargo, ello no significó que G.A. renunciara a una voluntad de intervención alternativa en los debates sobre el nuevo sentido de la cultura española. Desde sus peculiares posiciones, los canarios lanzaron furibundos ataques a la realidad cultural española, si bien es cierto que de ellos sólo pudieron hacerse eco los pocos privilegiados que podían acceder a alguno de los escasos ejemplares de la Gaceta, lectores que, reciprocamente, no sólo, ni fundamentalmente eran españoles. Sin embargo, la revista "A.C." sirvió de canal de difusión para muchos de los innumerables manifiestos de G.A., que solía reproducir completos. La cantidad de aportaciones y de información relativas a las artes plásticas de esta publicación fue tan grande, que sólo vamos a tener espacio aquí para recoger lo más significativo (495'). El primer número se abrió con la siguiente declaración de principios:

"posición"

conectados a la cultura occidental, queremos tendernos sobre todos sus problemas, en el contagio universal de la época, sin huir del pensamiento, sin buscar refugios históricos para los fenómenos contemporáneos. nuestra mirada, llena de la luz intelectualista de la época, recorrerá todos los procesos artísticos que tengan un carácter histórico formal.

nuestra posición de isla--aislará los problemas-- y a través de esta soledad propia para la meditación, para el estudio, procuraremos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión.

queremos movernos entre naciones.

los procesos contemporáneos valorarán nombres de pequeñas y grandes ciudades que influyen energicamente en la cultura:

stuttgart

dessau

parís

frankfurt a/m

tenerife

düsseldorff

moscú

brno

berlín

ser islas en el mar atlántico--mar de la cultura-- es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio. convertirla en sentimiento.

queremos el nuevo sentimiento de las islas.

queremos ayudar a una nueva posición occidentalista de españa.

seres atentos, amplios, jóvenes.

gaceta de arte llegará a las principales galerías de europa.

hará traducciones directas de las figuras europeas más inquietas.

hará la esposición de los más seguros valores de las islas.

cumplirá en la isla, en la nación, en europa, la hora universal de la cultura.

ésta será nuestra política" (496).

En ese mismo 1932, G.A. lanzaba sus cuatro primeros "manifiestos racionalistas", en los que se afirmaba, entre otras cosas:

"g.a. cree firmemente en el desarrollo de un nuevo régimen culto, los organismos oficiales deben cambiar el antiguo semblante de las labores de la monarquía, adquiriendo los nuevos gestos de la república, es decir, semblante actual, inteligencia, cultura, conocimiento de los modernos problemas, de los nuevos trazados, de las organizaciones racionalistas que disfrutaban los nuevos regímenes de otras naciones (francia, alemania, Bélgica, rusia, checoslovaquia), la protección del estado..."(497)

" g.a. sostiene:

una casa no es la fantasía de un artista; una casa está sometida a las necesidades de la sociedad.

un trazado urbano no es una línea que obedece al sentimiento o al concepto estético de un urbanista; un trazado urbano es la imposición de <sup>la</sup> función a que este trazado sea destinado..."(498).

"g.a. entiende por elemento, por principio infimo de la riqueza de las islas, las plantas, pero las plantas consideradas como función, como exacto automatismo de nuestro paisaje..." (449)

"g.a. en el cuarto manifiesto, pide casas funcionales para obreros, casa baratas, dentro de los fines racionales de la moderna arquitectura racional..." (500)

G.A. publica también unos cuantos artículos sobre arquitectura

(501), cine (502), arte y sociedad (502) y uno de López Torres titulado "Surrealismo y revolución" en el que se dice:

"el surrealismo rompe <sup>violentamente</sup> con todo lo que se oponga a la natural expansión del sub consciente, rompe con las formas de la misma manra que el impresionismo había roto con los colores... en el amanecer verde del primer día comienza la estructuración entre viejos escombros, de un mundo alegre y joven, un mundo a la medida --justo, exacto-- para una humanidad mejor. antes de este momento nada, nada que tenga un valor verdaderamente nuevo. no más hablar de un falso arte proletario, todo lo más arte al servicio de la revolución, de la destrucción. lo único que puede tener valor constructivo, a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. él no pretende ser la justa expresión proletaria --como se ha pretendido ya dispatadamente en literatura-- sino una de las primeras piedras que pueden aprovecharse en el ordenación de la nueva estructuración..." (504).

También se hacía eco G.A. de la exposición que Servando del Pilar había realizado en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife (marzo), uno de los primeros contactos de los artistas peninsulares con el grupo canario (505). Las actividades del grupo tinerfeño arreciarían mucho más en los años sucesivos.

Según dice Bozal (506), 1932 podría ser el año en que aparece en Santiago de Compostela otra "Barraca" también soñada en la utopía de Maroto, aunque esta vez no teatral sino exclusivamente dedicada a las artes plásticas: un casetón que

-exhibía por las ferias de los pueblos gallegos obras de Maside, Souto, Colmeiro, Seoane, Caseiro y Eiroa Barral. Junto a ella, "Resol", hojilla volandera con versos y dibujos destinada a estas mismas ferias.

Terminaremos 1932 con el gran escándalo que se produce en el Ateneo de Huelva, que nos hace pensar en que lo referente a las artes plásticas no ha cambiado mucho desde los años veinte salvo en las grandes ciudades; el 26 de junio se inauguraba en dicho Ateneo una exposición de pinturas en la que tomaban parte obras de: "Federico García Lorca, poeta andaluz poco conocido como dibujante, con la fácil ingenuidad de sus invenciones; José de la Puente, complicadamente infantil, cultivador del absurdo en la forma de sus humorísticos dibujos; Pepe Caballero, de depurada técnica y exquisita sensibilidad, pintor que sin abandonar una única dirección fundamental ha sido capaz de múltiples cambios; Carlos F. Valdemoro, que ha llegado a tal exactitud en la forma y en la visión, que penetra muy adentro en la esfera de nuestro tema; Pablo, el de mayor quietud y rectilineidad de la forma, con sus colores fríos, brufidos, con el encanto de su construcción estereométrica..." ( 507). La exposición sólo duró un día y, a pesar de este apresurado cierre, la Junta del Ateneo se vio forzada a dimitir. Lorca y Caballero habían empezado su amistad en este mismo 1932.



1933.- De la noche a la mañana Torres García logra organizar el llamado "Grupo Constructivo". Su única salida pública será la ocupación, en octubre, de la sala XVI del habitual Salón de Otoño madrileño (508). Componían esta muestra (según el catálogo oficial) los siguientes expositores: Torres García (4 pinturas), B. Palencia (2 pinturas), Rodríguez Luna (2 pinturas y 1 dibujo), Moreno Villa (4 pinturas), F. Mateos (1 pintura), Luis Castellanos (1 pintura), Maruja Mallo (2 pinturas), Alberto Sánchez (1 escultura), Díaz Yepes (2 esculturas) y Julio González (1 escultura) (509). Como puede apreciarse por la simple lectura de esta lista, nada responde al título del grupo más que la obra del propio Torres García, que se había autobautizado así desde 1930, cuando escribió en París su Primer manifiesto del constructivismo, o, si acaso, los intentos de abstracción constructiva de Castellanos (510). Está completa la "Escuela de Vallecas" (Alberto, Palencia), surrealismos tan "sui generis" como los de Maruja Mallo, Rodríguez Luna y Moreno Villa; Mateos y Díaz Yepes cada uno por su cuenta (aunque éste último en una línea bastante "albertista") y Julio González que, si no nos equivocamos, aparece por primera vez en España tras su formación parisina. A pesar de todo, el uruguayo, como siempre, no renunciará a emitir la correspondiente exégesis:

"M'és demanat que digui quelcom del Grup d'Art Constructiu que he fundat a Madrid. Jo o fare amb moltíssim plaer.

La cosa no és fàcil d'explicar en poques ratlles. Però començo per dir que aquest grup no és un grup més, com tantes altres que es fan i es desfan: grups en què s'apleguen uns quants pintors i escultors sota un nom... Tot, dins el Grup d'Art - - -

Constructiu, és determinat, lògicament bastit per raó necessària. Anem a coses concretes, constants, controlables, avui i sempre. Es aliè al nostre propòsit el art modern o tradicional: res d'aixó no resa amb nosaltres. Però sí volem un art en el sentit de creïença (que per aquest fet ha de donar coses noves), és a dir, de continuïtat en la sola línia que nosaltres posem i devem admetre. Perquè el que nosaltres entenem per construcció no és quelcom en sentit unilateral, sinó universal, és a dir, no solament plàstica, sió dins una totalitat, abraçant tots els ordres que volem dins la unitat... ... En resum, anar a la consciència de les coses, però sense matar l'instint ni l'emoció, sinó més bé, enquadrar aquesta part vital en l'arquitectura, dins l'ordre i la mida..." (511).

Este año Torres García había realizado dos exposiciones en Madrid, la primera en el Museo de Arte Moderno (marzo) y la segunda, creemos, en el Lyceum Club, en abril (512). Durante su estancia en Madrid pronunció conferencias en la Escuela de Cerámica, en el Ateneo, en la Escuela de Bellas Artes, en el Instituto Escuela, en el Lyceum Club y en el mismo Salón de Otoño. (513).

Algo similar les iba a pasar a los Ibéricos. Este año logran publicar el segundo y último número de la revista "Arte". Guillermo de Torre había forzado la constitución de un nuevo Comité de Redacción, que ésta vez quedaba formado por Blanco So-

ler, J.M. Marañón, Timoteo Pérez Rubio, y el propio de Torre. El número, que estaba ilustrado con viñetas de Rodríguez Luna, traía un largo artículo de Manuel Abril en el que se intentaban desarticular los argumentos de la "deshumanización" de Ortega, cosa que ya había intentado desde las páginas de la recién aparecida "Gruz y Raya" (514). El codeo con Ortega significaba un intento de asalto al liderazgo de ciertos sectores intelectuales y a ellos iban dirigidos los razonamientos de su texto, tan alejados de la realidad artística como lo estuvieron los de Ortega, pero mucho más que aquellos de las directrices por las que, en este momento, discurría el debate sobre la producción artística. Abril volvía a revés los argumentos de Ortega en una operación puramente retórica. La revista recogía también el famoso artículo de Alberto Sánchez "Palabras de un Escultor":

"Me dicen la ciudad. Y yo respondo ...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcaínas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo con puntos de acero galvanizado; con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltando perseguido de lombrices... ... Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candelizado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas;

con olores que llegan de lejos a romeros y cantuesos, a olivares y viñedos...(515).

Era, por fin, el manifiesto de Alberto Sánchez desprovisto de las ocasionales alianzas en las que, hasta ahora se le había visto envuelto, la expresión más directa de su poética. El número de "Arte" incluía también, además de la ya mencionada conferencia de Bergamín en la exposición de Palencia de 1932, un artículo de de Torre sobre Dalí y el Surrealismo (516) y la noticia de la existencia del grupo tinerfeño de "Gaceta de Arte", (en el mes de noviembre, la F.U.E. cursó a los canarios una invitación para que pronunciasen conferencias en Madrid).

La S.A.I. organizó en febrero la primera exposición en Madrid de Ismael González de la Serna. Este mismo mes había tenido lugar otra presentación en Amigos del Arte, la de Manuel Angeles Ortiz. Otras dos individuales madrileñas de 1933 que nos interesan fueron la de Rodríguez Luna en el Museo de Arte Moderno (marzo) (517) y la de Souto en el Ateneo (febrero) (518).

Pero en Madrid se van a producir sucesos que marchan por otras direcciones. Ese año se estrena en la capital "Tierra sin pan" (más tarde sería prohibida por el gobierno de Lerroux); en el mes de octubre, un grupo de intelectuales formado por Alberti, Arconada, Arderius, A. Cabello, J. Castellón Díaz, A. del Amo, Irene Falcón, Julio González Vázquez, M<sup>a</sup> Teresa León (por Madrid; Antonio Blanco y A. Sánchez (por Alicante); A. Olivares y Pedro Vázquez (por Barcelona); J. Santacreu (por Castellón), E. Prados

(por Málaga); J.A. Cabezas (por Oviedo); Fuertes Caldera (por Sevilla); Miguel Alejandro, J.M. Plaza, Plá y Beltran, J. Renau y M. Thous (por Valencia) y E. Cerquant, L. Férreo, Vicente Latorre y H. Menahem (por París), firman el manifiesto de "Nuestro Cinema", en el que abogan por la creación de una Federación de Cineclubs Proletarios (519). El manifiesto no era casual; en el mes de junio había salido a la calle el nº1 de la revista "Octubre. Escritores y artistas revolucionarios" (520). Al frente de su dirección figuraba Rafael Alberti y la revista se constituía como órgano de expresión de la A.E.A.R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), recién creada en Madrid, en contacto con la U.E.A.P. de Valencia y con la también recién creada A.E.A.R. (Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris) de Barcelona (G. González, R. Fonseca y López Obrero). "Octubre", próxima también al P.C., agruparía las firmas de Alberti, Serrano Plaja, Herrera Petere, Emilio Prados, Sender, Arcónada, Arderius, Piqueras, Antonio Olivares, Emilio Delgado, Luis Cernuda, Antonio Machado etc. Le número 1 se anuncia con la siguiente proclama:

"Por una literatura proletaria

Camaradas y campesinos: la revista OCTUBRE no es una revista de minorías. Es una revista para vosotros. Debéis tomar parte en ella, enviándonos vuestras impresiones del campo y la fábrica, críticas, biografías, artículos de lucha, dibujos. La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores. Los únicos herederos legítimos de toda la ciencia, la literatura y el arte que han ido acumulando los siglos, son los obreros y campesinos, la clase trabajadora, que, como dice Carlos Marx, es la que lle-

va el porvenir..."

En este primer número aparece también un artículo de Arconada que traza la siguiente reflexión sobre el inmediato pasado literario español y sobre su presente:

"Es muy frecuente en España hablar del odio que el pueblo siente hacia el intelectual. Y, por supuesto, la cuestión se reduce a ciertas maquinaciones morbosas de los intelectuales mismos, sin que el pueblo, que está en otra parte y a distancia, de esta supuesta ferocidad salvaje contra el intelectual... Coincidiendo con la postguerra y sus trastornos específicos se produce en España una nueva generación de escritores que bajo una denominación propia bastante acertada --ultraísmo-- imita las manifestaciones literarias que se producen en el extranjero, en Francia especialmente... En el fondo, repasando hoy aquellas manifestaciones en lo que tenían de creación y de intento, vemos que eran perfectamente comprensibles y claras, incapaces de asustar a nadie. Si extrañaron a nuestra pequeña burguesía culta, es porque ella hacía ya bastante esfuerzo con entender a Baroja o a Azorín... En otras partes, este conflicto se resolvió con un desplazamiento de la literatura a distintas capas sociales. Por ejemplo, hacia los núcleos snobs, predispuestos siempre a todo lo que sea ir en contra del grueso del medio burgués... En España esto no fue posible, porque no existían núcleos de snobs capaces de sostener, artificialmente y en ciertos momentos depresivos, los valores nuevos y jóvenes de la literatura y el arte... En virtud de estos hechos el escritor se encontró pronto en una apartada desconexión, sin público, sin nombre, sin influencia alguna, pero gozoso y gustoso de su independencia.

Era una soledad morbosa, enrarecida, desfigurada por la imaginación. Producto y consecuencia de ella fue lo que se ha llamado literatura pura y cuyo campo de desenvolvimiento era una corta red amistosa, casi secreta, de revistas, cartas, manuscritos, libros que se cruzaban de unos a otros en un ligero tejido de direcciones mutuas. ... ¿Y después? Después empieza en España un periodo revolucionario, durante el cual la burguesía forja la República. ¿Qué contribución, qué apoyo, qué solidaridad, literaria presta a la Revolución la literatura española? Ninguna... ...la contrarrevolución, la reacción, el fascismo o el 'catolicismo de la cultura' tiene defensores y adeptos en Montes, Bergamín, Ledesma Ramos, Giménez Caballero, Sánchez Mazas. Por otro lado existe una corriente favorable a continuar la tradición de influencia de la pequeña burguesía... ... Jarnés, Gómez de la Serna, Obregón, Salazar y Chapela... ....Entre estos dos grupos, en el rincón de las 'soledades sonoras' están todos los poetas puros dando biografías oscuras de sus sentimientos ¿Revolucionarios o contrarrevolucionarios?... ... Y por último, aumenta cada vez más el número de escritores que, como Arderius, Sender, Prados, Alberti, Roces, etc. han comprendido todo el sentido de estas horas decisivas que vive el mundo..." (521).

Un mes antes (1<sup>er</sup> de mayo) de la salida del primer número de la revista, se había voceado y vendido por todo Madrid el "Adelanto de la revista OCTUBRE. Escritores y Artistas Revolucionarios", especie de panfleto de dos hojas que incluía una "Declaración de principios a manera de manifiesto. Como señala E. Montero en el citado estudio preliminar de la edición facsímil, existieron en España un par de revistas que pueden considerarse

Cómo antecedentes de "Octubre": "Post-guerra" (Madrid 1927-28), en la que colaboraron activamente Arderfús y J. Andrade; y, más próxima en el tiempo, "Sin Dios . Organo mensual de la Atea, filial de la Internacional de Libre-pensadores Proletarios Revolucionarios"(Madrid, nº 1: XI-1932) en la que también colaboró Alberti. Igualmente "Nueva España" podría considerarse precedente en algunos aspectos. Sin embargo, "Octubre" representaba una publicación militante con una coherencia no alcanzada hasta ahora.

Del 1 al 12 de diciembre, la A.E.A.R. organiza en el Ateneo de Madrid la "1ª Exposición de Arte Revolucionario.(522 ).

La sala, en cuyas paredes se leía, en un letrero, "El hecho de concurrir a esta exposición significa estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado", agrupaba pintura y dibujos de Cristóbal Ruiz, Rodríguez Luna, Castedo, Miguel Prieto, Darío Carmona, Alberto Sánchez, Ravassa, Salvador Bartolozzi, López Obrero, Fersal, Muñoz, Isaías Díaz; dibujos para periódico de Yes, Puyol, Carnicero y Galán; fotomontajes de Renau y Monleón; carteles de Karreño y esculturas de Pérez Mateos. Se pronunciaron conferencias de Fernando Bazán ("El niño en la escuela pública") y de Arturo Serrano Plaja ("Las pinturas").

Ante esta urgente necesidad de ir perfilando posturas, tanto políticas como culturales, este año han surgido en España nuevas revistas. Así aparece la mencionada "Cruz y Raya", de Madrid, dirigida por José Bergamín, una de las de más larga duración e influencia en ciertos sectores intelectuales; revista,



como dicen Becarud y López Campillo: "de inspiración católica, pero que rechazaba todo carácter confesional"... "uno de los órganos más significativos de los intelectuales jóvenes, no atraídos por el marxismo y que se consideran católicos pero sin pertenecer a la derecha tradicional..." (523). La dimensión de su contenido rebasa nuestro trabajo, pues la revista apenas dedica espacio a las artes plásticas al margen del citado artículo de Abril en torno a la "deshumanización" y de algún otro más o menos disperso. Como revistas específicamente literarias, aparecen este año, también en Madrid, "Los Cuatro Vientos" (sólo publicará 3 números) con un consejo de redacción integrado por Alberti, Dámaso Alonso, Bergamín, Fernández Almagro, Lorca y Guillén; "Eco", dirigida por Rafael Vázquez Zamora; "Hoja Literaria" (sólo 8 números) etc. . En Cadiz aparece "Isla", que tiene como "monitor" (sic) a Pérez Clotet y en la que vuelven a aparecer muchos de los nombres de "los del 27", reproducciones de Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez, etc. . En Sevilla resurge, en su 2ª época, "Mediodía", cuyo primer número (III-1933) trae el siguiente texto en sus solapas:

"Mediodía, llegada después de la gran crisis de los 'ismos', y ahora ante un horizonte aun nebuloso, donde se dibujan profesiones de fe poética interesadas de propagandas --poetas proletarios, católicos, socializantes-- se abstiene de una previa declaración de principios que, en todo caso, tendría, ciertamente, que traducirse en varias declaraciones... Un propósito firme de autenticidad sea cualquiera la orientación que se proponga el agente, y una tendencia reiterada a la superación del contexto meramente literario..."

Ya hemos mencionado las dos revistas "Art" que aparecen en Cataluña. La de Barcelona viene dirigida por Joan Merlí y tiene el carácter de publicación de la Junta Municipal de Exposiciones; lujosa en su confección, dada la época en que aparece podemos situarla en una línea artística, por lo general, conservadora. En ella escribieron Ignasi Agustí, R. Benet, C. Capdevila, Cortés i Vidal, A. Esclasans, E. Fernández Gual, S. Gasch, Llorens Artigas, Joan Merlí, Joan Sacs, J. Teixidor, y R. Vayreda. La otra "Art" aparece en Lérida (524) bajo el subtítulo de "Revista Internacional de les Arts" y publica 10 números entre marzo de 1933 y mediados de 1934, fecha a partir de la cual se vendrá encuadrada en un volumen único, para el <sup>en principio</sup> que estaba pensada. Dirigida por E. Crous, en "Art" escribieron Oriol Martí, Antoni Bonet, José Viola Gamón (entonces sólo tenía 14 años), Carlos García Terán, B. Xuriguera, J. Comabella, Román Amperi i Rius, Rafael Bari, Manuel Cases Lamolla. y se reprodujeron poemas de Alberti, Lorca, Cocteau, Foix, Eluard, Apollinaire, Tzara, Dalí, Max Jacob, Bretón etc.. "Art" se presentaba como una publicación rabiosamente vanguardista.; del grupo que la patrocinaba saldrían algunos de los firmantes del manifiesto "Logicofobista" de 1936 (Viola, Lamolla, Cristofol). Sus casi 100 páginas se volcaron en torno a la arquitectura, las artes plásticas, el cine ("Art" patrocinó un cineclub en Lérida), fotografía, publicidad, literatura, teatro (también patrocinó un teatro universitario) y ofrecieron más de 150 ilustraciones. En la primera página de la revista podía leerse el siguiente pro-

grama:

" Una revista internacional. Conta clos geogràfic. No com un imperatiu voluntarista, si nó com una necessitat vital. No Lleida-Barcelona sinó cosmos, però, dins del cosmos: Lleida-Barcelona...

... Destruir el món de la falsa realitat perversa i crear el món de la 'realité interieur' de Breton, de l'automatisme psíquic pur...

Hom ignora quin sentit té el mot clàssic. Comprenem el sentit del mot primitiu. Detestem un Miguel Angel i elogiem la <sup>línia</sup> contudent d'una creació mural romànica anònima... ....

... L'estandard amb tota la seva brutalitat còsmica contra el decorativisme, refugi aquest de tots els incapacitats de crear...

... En arquitectura --nosaltres en parlar d'arquitectura n'ignorem la valor emotiva d'un Mendhelson, un Sert, un Man... la 'Sachlichkeit' a tots els Puigs i Gadafalcs ... "

En cierto modo, <sup>los de</sup> "Art" recogían un poco el espíritu del movimiento anti-artístico (y también sus contradicciones) pero con la diferencia de que ahora encuentran un surrealismo mucho más cnccretado que en 1928 y esto, lo mismo que las realizaciones del G.A.T.E.P.A.C., les va a servir como punto de apoyo y como coartada. En su último número, la revista se declaraba ferviente admiradora y correligionaria de "Gaceta de Arte". Al hacer un resumen de lo que había significado la revista, este último número terminaba con las siguientes palabras:

...I per si alguns imbècils volen cercar en les presents ratlles quelcom de groller argull, evidenciem: preferim ~~les~~ l·laminadures

a les deposicions. Hom hi ha, que només ha degustat excrements i li resten inèdites degustacions de plats fins. No els és obstacle, però per afirmar que no hi ha res com allò. Allà ells doncs. Poden semblar de mal gust, els termes emprats en la nuesa de la crítica aquesta; ultra, però, la seva implacable justesa, cal constatar la seva correspondent presència al diccionari, i, pertant, perfectament lícites les manlleuacions que li hem fet. I per acabar: Enutja, i és dolorós haver-ho de dir; però, avui com avui, es la realitat aquesta: Lleida (a). llederda, és una MERDA!!! " (524').

En Barcelona, A.D.L.A.N. continúa organizando actos de los más diversos tipos. El 19 de junio un programa de radio con el siguiente repertorio : 14 h. "Servei meteorològic de la Catalunya autònoma"; 15'05 h. "Emissió dedicada als catalans absents: Retransmissió dels funerals que se celebren a la catedral de las Corts en memòria del F.C. Barcelona", "Vida i miracles de 'La Faraona'", "Col·lecció de poesies aplegades sota el títol 'Quan jo era petit' "; 18 h. recital de música de la ADLAN orquesta "integrada pels següents mestres: J.V. Foix, piano; C. Sindreu, saxofon; Joan Prats, violí i altres músics del G.A.C.T.P.A.C."; 18'40 h. anuncis de sàrria; 18-45 h. anuncis de camiseria; 18'50 h. anuncis de cotillia; 18'55 h. "El secret d'aprimar-se" y a las 19 h "Himne d'El Bé Negre" (525). Propicia también nuevas representaciones del circo de Calder en Madrid y Barcelona, y acaban organizando<sup>le</sup> una exposición en la galería Syra (526), seguida de otra de Angel Ferrant.

También a las gestiones de A.D.L.A.N. (sobre todo de Prats y de Gasch) se debió la actuación en Barcelona de los Ballets Rusos de Montecarlo, que presentaban los "Jocs d'infants" de Joan Miró.

El G.A.T.E.P.A.C. organizó este año dos importantes exposiciones. En julio, en el Museo de Arte Moderno de Madrid, una sobre proyectos para la "Ciudad de Reposo" (527) y, en septiembre, en la "Casa Icaria", de la barriada barcelonesa de "Pueblo Nuevo", una de fotografías de las "Escuelas Modernas" (528).

En diciembre y para inaugurar el local de exposiciones de la Llibreria d'Art Catalunya, J. Dalmau organiza una exhibición de las últimas obras de Salvador Dalí acompañadas de fotografías de Man Ray.

En Tenerife, el grupo de G.A. monta, en mayo, una exposición de Oscar Dominguez (529) en el salón del Círculo de Bellas Artes; es la primera que el pintor canario realiza en su tierra y su lenguaje viene formado en el seno mismo del Surrealismo francés. Este año la revista publica otros seis manifiestos lanzados contra los aspectos más diferentes de la cultura. Reproducimos algunos fragmentos:

"continuamos repitiendo: la arquitectura nueva es funcional, debe cada obra responder a la función a que está destinada. las escuelas que se han venido haciendo en España, no responden a sus funciones, las actuales campañas demuestran que solamente

el saliente de una cornisa innecesaria, priva de escuelas a numerosas provincias y no contribuye a otra cosa más que a congestionar las edificaciones... (530)

... g.a. delata el engaño que sufre parte de la juventud internacional, alistándose en la defensa de conceptos sin vitalidad y cuya conducta, sin remedio, terminará en el criminal exterminio con que el mundo capitalista salda la prolongada crisis de su sistema: la guerra... g.a. pide a la juventud la movilización de sus fuerzas hacia la propaganda y defensa del espíritu nuevo y la adopción por el estado de la más auténtica expresión universal: el arte de nuestro tiempo ... (531)

"...jóvenes españoles: el espíritu de la república española sufre la más horrenda falsificación y el más indignante descuido. cada sistema necesita sus expresiones concretas y veraces. periodo histórico sin plástica representativa es síntoma de anormalidad tan manifiesta que pueden peligrar las mismas esencias de la transformación... g.a. protesta de las recientes emisiones de sellos de correos, de absurdo individualismo, en los que se resucitan cadáveres gloriosos sin eficacia internacional... España continúa con un billeteaje de santones y gestas guerreras..." (532)

"... g.a. exige una consciencia en las labores estéticas de la república española.  
destrucción fulminante del profesorado sin vitalidad

creación de museos vivos

destrucción de los llamados organismos oficiales de arte...

... destrucción de textos y normas de enseñanza que perviven en la segunda república...

...destrucción de las llamadas escuelas de artes y oficios, por la ineficacia de sus sistemas pedagógicos y creación, no particular a determinadas provincias, puesto que la enseñanza no puede ser peculiar en determinado sector nacional, sino generalizada, de escuelas de trabajo y filiales, para el más perfecto conocimiento de los nuevos sistemas de artesanía...

... museo no es mausoleo: museo es feria de la inteligencia ..."

(533)

"... g.a. se manifiesta contra la desvalorización de nuestro teatro nacional, que ha llegado a ser algo incomprensible, incomprensido y desactual... contra el falso teatro religioso que hoy se intenta rehabilitar ... .. contra ese lado falso de un teatro político y social, importación exclusiva de carteles rojos y de gritos revolucionarios que están fuera de toda categoría de arte ...  
...g.a. reclama <sup>un arte y</sup> un teatro vivo, humano, para el pueblo, nacido y devuelto a él y conectado con su historia y su inquietud...(534)

Relacionado con los manifiestos contra la orientación artística de la República, G.A. había publicado también el artículo de Agustín Espinosa "Ars-Republicae. Iconos del ochocientos y músicas de ta-ran-tan-tan-" (535). Además de todos estos manifiestos, la revista incluía entre sus páginas una serie de tiras de

papel, a manera de proclamas complementarias, sobre la reforma universitaria, contra los estilos históricos, sobre un congreso de juventudes que iba a patrocinar en la isla, contra el "estilo" y a favor de la "función" y otros temas relacionados con el contenido mismo de sus manifiestos. Entre los numerosos artículos sobre las manifestaciones artísticas contemporáneas, G.A. continuaba con la temática surrealista (536) dando noticias de los frecuentes contactos que se estaban realizando con el grupo francés.

Algunos datos sueltos de este 1933: Alfonso Olivares vuelve a Madrid; Hidalgo de Caviedes inicia sus viajes por Italia y Alemania; Philippe Soupault visita Bilbao y Santander.



1934.- Hemos encontrado pocos hechos en el Madrid de 1934 capaces de aportar datos que completen esta cronología. Salen a la calle los últimos números de "Octubre" y aparecen nuevas revistas de diferente temática y orientación: "Frente Literario", dirigida por Burgos Lecea, revista literaria de izquierda en la que escriben Arconada, Flores, R. Laffón, Jarnés, Sánchez Trincado, Gómez Mesa, E. Azcoaga, A. Machado etc.; ilustrada con dibujos de Carnicero, recoge tanto originales de Lunartcharsky como de J. R. Jiménez (a quien dedica su número 2) "Brújula", de Carlos Pittaluga y Manuel Aznar. "Espartaco", revista cultural de las J.J.S.S. (537). "Surgir" (Arte, ciencia, literatura y música), dirigida por Luis de Madariaga. "Leviatan", revista teórica dirigida por Luis Araquistain. "Literatura"... .. Ninguna de ellas dedica apenas espacio a la problemática de las artes plásticas, que se han quedado un poco descolgadas del debate, revelando la primacía que la literatura, como transmisora más inmediata y explícita de ideología, estaba detentando entre las preocupaciones de los intelectuales de alguna manera comprometidos en las tensiones que sacudían el país. Sólo con un sentido referencial citamos algunas exposiciones de este 1934 madrileño. En febrero, Norah Borges en el Museo de Arte Moderno; en marzo, Castellanos en el Ateneo (537') y, en mayo, Luis Quintanilla expone sus estampas en el Museo de Arte Moderno (538). Este mismo año, Quintanilla, Barral y Esteban de la Mora acababan de exponer en la revista "Tiempos Nuevos" su proyecto para el monumento a Pablo Iglesias (539). En el Salón de Arte

Moderno exponen, dentro de una colectiva más amplia, Angeles Ortiz, Bores y Cossío.

Este año aparece la obra de Eduardo Dieste Introducción a una lógica del arte (540), en la que, además de intentarse el esbozo de una teoría sobre la luz, el color y la forma, se hace una interpretación del Cubismo, el Impresionismo y el Futurismo, cuyo mayor interés radica en las largas citas de textos originales de estos movimientos (trae también un apéndice de Rafael Dieste sobre el Expresionismo); el libro llega tarde y su incidencia será prácticamente nula. Otro libro publicado en Madrid es la monografía de Payro y de Torre sobre Torres García (541), cuya publicación coincide con la marcha definitiva del uruguayo a su tierra natal. Pero el que ha vuelto a España después de su larga ausencia es Gabriel García Maroto. En mayo, Maroto organiza en el Museo de Arte Moderno de Madrid la exposición "6 años de acción artística en América. 1927-1934". En 1926 se había realizado en Madrid la exposición de pinturas infantiles de las "Escuelas de Pintura al Aire Libre de México"; la idea había subyugado a Maroto y había partido inmediatamente hacia América con la intención de trabajar en esta línea. La exposición de 1934 fue calurosamente acogida por "Gaceta de Arte" con textos de Alvarez Vayo, Angel Ferrant, Manuel Abril y Guillermo de Torre (541').

Aunque todavía no se deje sentir su presencia, parece que es este año cuando Angel Ferrant comienza a organizar en Madrid, una sección de los A.D.I.A.N.; junto al escultor se agruparán, desde el primer momento Guillermo de Torre, Luis Blanco

Soler, Gustavo Pittaluga, Moreno Villa y Norah Borges.

El A.D.L.A.N. barcelonés, por el contrario, redobla sus actividades organizando actos de contenidos muy diversos: una exposición de objetos de mal gusto, una de juguetes infantiles, una de pitos mallorquines (siurells), una de dibujos de locos (en la Sociedad Catalana de Psiquiatria) y una de postales del novecientos (542). En pleno 1934 A.D.L.A.N. premonizaba de un golpe la sensibilidad Kitch, la Camp, la reivindicación del arte popular y la del marginal (realizó también excursiones a Mataró para asistir a la función de circo de los hermanos Frediani y otra para ver a los "Xiquets de Valls" y las esculturas naives de un campesino tarraconense). Ello revelaba la manifiesta voluntad de transgredir el cerrado recinto genérico de "lo artístico" pero, paralelamente, también era exponente de esa refinada frivolidad que suele envolver los esnobismos de determinados sectores de la burguesía. Sin embargo, A.D.L.A.N. no renuncia a los "grandes" géneros y organiza una exposición de Miró en la galería Syra. Ese año, A.D.L.A.N. y el G.A.T.E.P.A.C. componen el famoso nº 179 (invierno) de la distinguida revista "D'ací i d'allà" (543). El número estaba dirigido personalmente por J.L. Sert y J. Prats y aportaba el siguiente sumario: "Textos: El perquè i el com d'aquest número. Quadre sinòptic de l'evolució dels conceptes 'pintura' i 'escultura'. La nostra generació. Arquitectura sense 'estil' i sense 'arquitecte'. Vers la màgia. Després. L'art d'avantguarda a Barcelona. Fauvisme. Futurisme. Purisme. Neoplasticisme. Constructivisme. Dada.

Per C. Soldevilla, L. Fernández, C. Zervos, J.Ll. Sert, J.V. Folx, C.Sindreu, M.A. Cassanyes, A.Jakovsky, S.Gasch.

Coberta per Joan Miró. Reproduccions de Picasso, Matisse, Derain, Braque, Lipchitz, Gris, Rousseau, Severini, Ozenfant, Mondrian, Doesburg, Léger, Brancusi, Gabo, Pevsner, Kandinsky, Le Corbusier, Gropius, Lurçat, Moser, Van der Vlugt, Brinkman, Gropius, Steiger, Ginsburg, Syrkva, Howe, Lescaze, Marcel Duchamp, Arp, Giacometti, González, Ferrant, Ernst, Miró, Dalí, Chirico, Man Ray, Sala, Fernandez, Ghika, Carbonell

Tricòmies de Picasso, Braque, Léger, Kandinsky, Dalí

Fora de text de Joan Miró, executat especialment per a aquest número (Pochoir Publicity Art-J. Mateu.) Etc.

Panorama d'actualitat: la moda actual. Converses femenines. Decoració d'interiors. Album barceloní. Fotografia artística. Establiments moderns. El prestigi del silenci. "

Carles Soldevilla, director habitual de la revista, justificava así el número:

"Tothom parla d'art modern ; tothom espigola en el seus coneixements; tothom hi pacta amb més o menys bona voluntat. Però ara com ara , ningú no s'arrisca a donar una visió de conjunt d'aquest moviment que, espiat a través dels finestrans o de les escletxes, produeix una sensació més càtica del que correspon a la seva condició de cosa fèrvida i juvenívola.El desig de posar una mica d'ordre en el desordre... aquest ha estat el nostre propòsit nadalenc..."

Por su parte, el grupo este del G.A.T.E.P.A.C. montó el

15 de junio en los bajos de la plaza de Cataluña una exposición de los planos de la "Barcelona futura", que había sido proyectada en colaboración con Le Corbusier y Pierre Jeanneret (544). En la Feria de Muestras de ese año el G.A.T.C.P.A.C. logró contar también con un stand propio (545).

Las galerías de arte Catalonia, regentadas por Dalmau, ofrecieron este año dos exposiciones interesantes: la presentación de Rodríguez Luna en Cataluña (25-IV al 10-V) y, en octubre, la exhibición de los cinco últimos cuadros de Salvador Dalí destinados a su exposición de Nueva York. El día 5, el pintor presentó en estas galerías su conferencia "Misteri Surrealista i Fenomenal de la Taula de Nit".

A esta altura, Tossa de Mar se ha convertido en centro de veraneo de artistas y literatos de todo el mundo. Por allí pasan Survage, Kramstyk, Brignoni, André Masson, Metzinger, Suzanne Phocas, R. Wild, G. Labaye, T.W. Schülden, Stanley W. Haxter, H. Mullender, C. Zarian, F. Fels, G. Charensol, P. Lemy, Caillard, Marc Chagall, J. Superville, O. Zügel, P. Janssen, W. Kampf, Gloutchenko, F. Marcus, R. Lévy, E. Sabouraud, H. Zühr, E. Goldberg, Gerassi, J. Effels, M. Zak, Mika Mikoum etc. Tan grande o mayor era el número de artistas españoles que veraneaban en esta localidad a la que Benet llamó "Babel de les Arts" (546).

En otro orden de cosas, en Sevilla, el recién formado "Frente Antifascista" organiza una exposición de carteles políticos y

en Valencia, los miembros de la U.E.A.P. inatan la "Exposición de Arte Revolucionario " que el año anterior había tenido lugar en Madrid (547).

Siguen apareciendo revistas literarias en el resto de España. En Orihuela "El Gallo Crisis" de Ramón Sijé, en la que empieza a colaborar Miguel Hernández; en Albacete "Agora" (sólo 3 números); en Valladolid "A la Buena Ventura" (4 números) y, en Vitoria, "5", revista de vanguardismo "provinciano" que en su nº 1 incluía el siguiente texto:

"Manifiesto del cinquismo.

Sin forzar a la muerte, llega. Como Nietzsche se acostó, los ismos de CUB, se arreglaron para morir sin violencia. Es inútil indagar abuelos del nuevo ISMO. Tampoco en esta empresa tenemos amigos. Hemos descubierto, llenándolo, el vacío que los demás, desde que empezaron, habían dejado.

Lo nuevo únicamente por lo que tiene de fin o de principio. En la sistemática de los ismos el nuestro empieza con Z y se dirige al fin por el principio elaborando un simple principio final. Por lo pronto desprecio por todas las cosas que ocurren como en la aritmética. ORDEN=METODO fue principio hasta ahora. Más el prejuicio sólo sirve para el que tiene juicio previo. Superando el hecho queda superado el prejuicio.

Habiendo llegado nosotros --pariéndolo-- a un hecho nuevo, o , si ustedes quieren , con un nuevo prejuicio, a un prejuicio nuevo, se produce la necesidad de alquilarle un vehículo --como tal público--<sup>que</sup> con cabeza y todo, mas que contorno sea su ministro.

SU MINISTRO y SS q, e.s. m.

El Divino San Vitor (548)

En serio o en broma, ahí quedaba eso.

Mientras tanto, el grupo canario sigue trabajando intensamente con su revista. G.A. publica su 12º manifiesto ("Sentido social de la arquitectura") (549) y numerosas proclamas sobre arquitectura, contra la Exposición Nacional de Bellas Artes, contra las viejas escuelas de artes y oficios, contra la situación político-económica del mundo contemporáneo y una muy curiosa haciéndose la autocrítica por haber eliminado las letras mayúsculas de su tipografía (550). Continúa publicando sus habituales artículos sobre arquitectura, fotografía, cine, literatura, artes plásticas etc. y prosigue su vertiente de información y debate sobre el Surrealismo de la mano, sobre todo de López Torres (551). Por G.A. inicia también una interesante polémica en torno al compromiso político del arte, con textos de N. Boukharine y Luis Castellanos sobre pintura soviética (552), uno anónimo sobre teoría marxista del arte (553), varios sobre el Congreso de Escritores Proletarios de Moscú (554) y el ya famoso artículo de Westerdahl "Croquis conciliador del arte puro y social" (555). En el alcance de este debate entraremos en otro lugar. A estas alturas, G.A. tiene publicadas, además de otros libros de carácter literario, dos monografías de arte sobre W. Baumeister y Angel Ferrant (556).

1935.- En Madrid continuaban apareciendo nuevas revistas literarias. En octubre "Caballo verde para la poesía" (557), dirigida por Pablo Neruda; publicó cuatro números en los que, además del chileno escribieron Cernuda, Aleixandre, Lorca, Moreno Villa, Miguel Hernández, L. Panero y Subirón. Sus tres primeros números estaban ilustrados por José Caballero y el cuarto por Moreno Villa. La revista "Cruz y Raya" venía publicando desde 1933 una serie de almanaques; el de este año, titulado "El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935" (558) reúne textos de Bergamín, Unamuno, Larrea, Neruda, R.G. de la Serna, Muñoz Rojas etc. y está ilustrado con fotomontajes y dibujos de B. Palencia. Otras revistas madrileñas de 1935 son "El tiempo presente" (literatura, arte, crítica y polémica) y "Tierra firme", de E. Díez Canedo.

Desde principios de 1932 la derecha publicaba en Madrid "Acción Española" dirigida por Ramiro de Maeztu y con frecuentes colaboraciones de Vegas Latapié, Víctor Pradera, J.M. Pemán, el Marqués de Lozoya, E. Montes, P. Sáinz Rodríguez, etc. Desde febrero de este año, Giménez Caballero empieza a publicar en ella su ensayo "El Arte y el Estado" (559). Construido con todo el caudal de contradicciones de su autor, a veces disparatado y a veces extrañamente lúcido, este ensayo constituía uno de los primeros intentos (y quizás el único de peso) de construir una teoría de la función del arte desde la perspectiva fascista. Temas como arquitectura, pintura, escultura, mercado artístico, propaganda, cine, teatro, música, radio, reflexiones en torno



a la realidad y el arte o estudios concretos sobre Picasso, Dalí o Le Corbusier, constituyen un apasionado recorrido al que no pueden dejar de reconocerse juicios de una agudísima penetración levantados sobre el sólido conocimiento del arte contemporáneo que gravitaba sobre su autor.

También aparece en Madrid el libro de Manuel Abril De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso (560), obra construida con el razonamiento especulativo vago y poco preciso que caracteriza a su autor.

Las exposiciones madrileñas continúan desarrollándose en la línea que hemos visto hasta ahora. Conviene resaltar, sin embargo, la que, en marzo, realiza Gargallo en el Museo de Arte Moderno, pues es la primera muestra individual de este artista en la capital.

En Barcelona continúan las actividades de A.D.L.A.N.: En marzo organiza una exposición de Hans Arp en la Joyería Roca, edificio que se había construido el año anterior según el Proyecto de J. L. Sert (561); por las mismas fechas monta una muestra de "El arte de los primitivos de hoy", compuesta por objetos de procedencia africana, oceánica, y americana precolombina (562). Antes de terminar 1935, A.D.L.A.N. organizará una exposición de Man Ray, también en la Joyería Roca, y una de "pochoirs de Kandinsky, Helion y Miró. Pero, sin duda, el acto que mayor es-

pectación despertó fue la exposición que, también en marzo, organizaron en las galerías Catalonia con la colaboración de J. Dalmau, la de los escultores J. Sans, R. Marinello y Eudaldo Serra /363); en ella se agupaban desde las obras puramente matéricas de Serra hasta las de una abstracción surrealista como la que Marinello titulaba "El bonito cadáver de Elisenda fue encontrado esta mañana en el centro de la plaza", que era a su vez el proyecto para un monumento de proporciones gigantescas.

Lorca ha vuelto a Barcelona para el estreno de Bodas de Sangre, por la compañía de Margarita Xirgú; los decorados son obra esta vez de José Caballero (564), que ya había colaborado con Federico en las representaciones de "La Barraca". Dos nuevas revistas aparecen en esta ciudad: "Hoja Literaria" (sólo 8 números) y "Quaderns de Poesia" (565), también 8 números entre VI-1935 y III-1936, con un equipo de redacción formado por Foix, T. Garcés, M. Manent, C. Riba, y J. Teixidor; la lista de colaboradores literarios es amplísima y se ilustra con dibujos de F. Domingo, Max Jacob, E. Casanovas, Grau Sala, J. Rebull y Manolo Hugué.

En Valencia aparece "Nueva Cultura", dirigida por J. Renau; revista excepcionalmente combativa (556) que surgía como una plataforma independiente de la U.E.A.P. a fin de lograr un abanico más abierto de colaboraciones. Además de Renau colaboran Juan Renau, Max Aub, R. Blasco, J. Bueno, E. García Luengo, Juan Gil

Albert, Gómez Nadal, C. Salvador, F. Carreño, Alberto Sánchez, etc. En su número 2 entabla una interesante polémica con el escultor Alberto (567) y, ya en 1936, publicaría el artículo de F. Carreño "El arte de tendencia y la caricatura" (568) que se iniciaba con la siguiente argumentación:

"... a nosotros los artistas revolucionarios, nos interesa hacer surgir a la superficie de la Historia del Arte, dar a conocer todo lo que pueda tener una íntima relación con lo que para nosotros es el arte revolucionario, arte del tiempo en que vivimos. No haremos ni más ni menos con esto que lo que han hecho los teorizantes o artistas de tal o cual época, de tal o cual escuela.

Son todavía muy recientes las revalorizaciones históricas del arte hechas por los cubistas o los surrealistas. Los unos, recogiendo y admitiendo todo lo plástico histórico de estructura más geométrica; por ejemplo, lo egipcio, lo negroide, etc.

Los otros, todo aquello que conviene al simbolismo plástico más sugerente, provocador y extraño, por ejemplo, el del Bosco, etcétera, o también los grabados más o menos cursis aptos para producir excitabilidad.

Nosotros tenemos, pues, derecho también a extraer de la Historia del Arte, dar a conocer y ordenar ese sector de arte que ejerció una función amplia y educadora de la sociedad, que nosotros llamamos arte de tendencia, para aprovechar las ricas experiencias y enseñanzas de que está repleto. Por otra parte, queremos demostrar también que todo sentimiento del espíritu humano ha tenido por necesidad la expresión artística, y cuando la plasmación de los sentimientos de crítica y protesta que va-

mos a tratar han contribuido hombres como Hogart, Daumier, Toulouse Lautrec, etcétera, y sus obras, las específicamente tendenciosas, se elevan a la altura técnica y emotiva de las obras más grandes de tal o cual escuela artística por sublime que ésta sea, tenemos derecho a sentar una afirmación, y es la de que la Historia del Arte no nos demuestra que el arte de tendencia sea un arte cojo, maltrecho o restringido, ni tampoco un arte para cuya realización los artistas hayan tenido que sacrificar su personalidad, sino que, por el contrario, lo que ésta demuestra es que ha sido realizado con plena integridad, fuerza y grandeza de espíritu, y también que la personalidad del pintor ha surgido en la obra con toda su fisonomía..."

Este intento de justificación apelando a la calidad artística denotaba el tipo de ataques que desde otras posturas se estaban lanzando a los artistas comprometidos. "Nueva Cultura" se ilustraba con dibujos de Yes, Alberto Sánchez, Carreño y por José Renau, que incluía fotomontajes altamente corrosivos agrupados en una sección fija titulada "Testigos de nuestro tiempo".

También en Sevilla aparecen dos nuevas revistas literarias: "Hojas de Poesía" (2 números) y, sobre todo "Nueva Poesía" (4 números), editada por J. Ruiz Peña, Pérez Infante y Francisco Infantes Florido. Escribían también J. Guillén, Rodríguez Duarte, Romero Murube, Fentanes Merino, Pérez Clotet, Seral y Casas, Aparicio Herrere, etc. En el nº 1 hay poemas de Guillén ilustrados con dibujos de J. Caballero y desde su primera página se declara ferviente partidaria de la poesía pura:

"... nosotros queremos ir HACIA LO PURO DE LA POESIA...

... rechazamos lo impuro, en el sentido de confuso,

de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra PRECISION. Nuestra poesía ha de ser --lo pretendemos al menos-- poesía de siempre, en una palabra: POESIA, algo que no se define pero que se intuye.

Creemos que el superrealismo no es sino el Romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas, la agonía de este movimiento. Y CABALLO VERDE, uno de los postreros baluartes de una escuela y de un estilo que desaparecen..." (569).

El poeta Adriano del Valle y el pintor José Caballero habían revivido, el 12 de enero, las míticas "gestas" del Ultraísmo en el mismo Ateneo de Sevilla, organizando un espectáculo titulado "Telefonía Celeste". Dibujos y poemas del primero y dibujos del segundo constituían el acto, en el que Adriano del Valle dijo:

"Como soy un poeta  
tan superrealista y nuevo,  
ahora mismo me agacho  
y pongo un huevo."

Y, por lo visto, lo puso.

En Orihuela aparece "Silbo", revista literaria que recoge poemas de J. R. Jiménez, Neruda, C. Conde etc; sólo publicó 2 números el primero de los cuales estaba ornamentado por Maruja Mallo. En Albacete aparece, ya en diciembre, "Altozano".

El grupo de "Gaceta de Arte" alcanza este año su apogeo recibiendo en Tenerife al grupo de Breton (570). El contacto de

los canarios con los franceses se había iniciado, años antes, a través de Oscar Domínguez. Los periódicos de Tenerife "La Prensa" y "La Tarde" publicaron artículos de todo tipo sobre el grupo francés y su doctrina. Mientras llegaban se organizó una exposición de "Objetos surrealistas" en el Círculo de Bellas Artes que causó un impresionante escándalo:

"Era provocadora, desvergonzada, insultante, por sus contenidos eróticos, los títulos delirantes, las cosas concretas presentadas, bacinillas, sexos, relatos sacrílegos, una magia en acción, insultos a todas las convenciones establecidas, políticas, religiosas y sociales, a través de representaciones plásticas, los cachivaches más inverosímiles, y las composiciones escultóricas que alcanzaban el campo magnético de la paranoia...  
... Un acontecimiento que mereció los mayores insultos de los viejos periodistas, los distinguidos poetas y la clase media asustada. Todo estaba preparado para la llegada de ese cuerpo de ejército de Sans Culottes que desde París habría de venir a Tenerife para inaugurar la primera gran exhibición de arte surrealista que había de celebrarse por primera vez en España..."

Por fin los franceses llegaron a Tenerife, el 4-V-1935. Paul Eluard no pudo acudir, por lo que el "cuerpo de ejército" se limitaba a Breton, su mujer Jaqueline y Benjamín Peret. El 9-V Breton publicaba en "La Tarde" su primer artículo:

"Saludo a Tenerife

Al llegar a Tenerife me he lavado las manos con jabón común que se asemeja al lapislázuli. Me he lavado las manos de toda Europa.

Y primero de Francia, desde donde venía ... Si eligiéramos, casi de primera intención para explicarnos aquí, lo que no podemos olvidar, es lo que ha sido y lo que continua siendo en el surrealismo la aportación de artistas españoles, la de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Luis Buñuel, Oscar Domínguez. Su interpretación del mundo resume y exalta milagrosamente todos los aspectos del pensamiento surrealista, a la manera como el jardín botánico de la Orotava agrupa las plantas más raras, nacidas bajo todas las latitudes..."

Poco después llegamos a Tenerife las obras que iban a integrar la "Exposición Surrealista" que se inauguraría el 11 de mayo: 76 obras de Picasso, Miró, Dalí, Arp, Max Ernst, Man Ray, Chirico, Brauner, Domínguez, Valentine Hugo, Magritte, Oppenheim, Tanguy, Duchamp, Giacometti, Henry, M. Jean, Styrsky, Bellmer y Maar. El catálogo fue confeccionado por el propio Breton, quien durante la exposición dictó la conferencia "Arte y política". Por su parte, Peret acudió al local de las J.J.S.S. para pronunciar una conferencia sobre la actitud del surrealismo frente a la religión. La visita duró un mes, durante el que se realizaron innumerables excursiones. El nº 35 de "Gaceta de Arte" estuvo completamente dedicado a este acontecimiento, con el siguiente sumario: Breton: "Posición política del arte hoy"; Eluard: "La evidencia poética"; Breton y Eluard: "Discurso ante el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura"; Dalí: "Polleto acunado en rústica" y una extensa información sobre las actividades del grupo en Tenerife, la exposición, las con-

ferencias etc. Además del catálogo de la exposición y de este número de G.A., se publicó en Tenerife el número del "Boletín Internacional del Surrealismo" consecutivo al que se había publicado en Praga. Después de la marcha del trío francés estaba pensada la proyección de "L'Age d'or" para recoger los fondos que sufragaran los gastos ocasionados, pero una campaña emprendida por los sectores católicos de la isla consiguió una prohibición explícita del gobernador.; hasta febrero de 1936, la película no pudo proyectarse (571'). Con ello, el grupo canario quedó prácticamente sin fondos (572). Tal vez sea ésta una de las causas por las que este año G.A. sólo logra sacar a la calle 4 números.

Al margen del número especial sobre el surrealismo, G.A. continuó publicando artículos sobre temas diversos. Entre ellos hay que destacar el de R. Cogniat dedicado al Purismo (I-LI-1935), el de Herbert Read "Significación social del arte abstracto" (I-II-1935) y los de Jakovsky y Westerdahl sobre Ben Nicholson (X-1935). En su número 34 (III-1935), G.A. ofrecía una nueva "posición":

"Nuestra posición de 1935 será una ratificación de la de 1932.

Hoy más que nunca es necesaria la lucha contra la reacción...

...G.A. continuará trabajando en los fenómenos de la época y en las vanguardias activas, apoyada en los últimos procesos estéticos, valorando las diversas y opuestas escuelas del siglo

20, de un indiscutible valor revolucionario, contra la implan-



tación de neos y regresivos y de falsas interpretaciones de carácter social.

g.a. está junto a la revolución del arte, pero no solamente en el aspecto destructivo de una cultura , sino en la construcción de una nueva. g.a. presiente este estado auroral y no quiere morir envenenada en la lucha..."

En esta "posición" se da cuenta también de los contactos establecidos con casas editoras suizas e italianas, con el A.D.L.A.N. de Barcelona, con la galería Bragaglia de Roma y la Milione de Milán.

En otro orden de cosas hay que destacar que este año se inaugura en la capital francesa la "Exposición del Colegio español de la Universidad de París" (recientemente inaugurado) con obras de González Bernal, M. Blanchard, Bores, Castellón, Dalí, Gargallo, Miró, Picasso, Gerassi, Julio González, González de la Serna, Gregorio Prieto y H. Viñes.

1936.- Desde principios de año (o finales del anterior), se inaugura en Madrid, en el nº 32 de la Carrera de S. Jerónimo, el que será, simultáneamente, local del G.A.T.E.P.A.C. y de los A.D. L.A.N. con el rótulo "Centro de la construcción". Ello va a suponer el inicio de una intensa actividad exhibitiva que sólo se verá interrumpida por la guerra. Precisamente en este año A.D.L. A.N. había comenzado su expansión por el país, creándose grupos afines en Valencia y Bilbao y rubricando el contacto que, ya de hecho, existía con el grupo de Tenerife. El hecho que va a servir de espina para el arranque de esta expansión será la exposición Picasso que, en enero, los Amics inauguran en la sala Esteve de Barcelona. Hasta ahora todos los intentos de los poderes públicos por organizar un homenaje a escala nacional al pintor malagueño habían fracasado y habían dado lugar a fuertes polémicas. A.D.L.A.N. conseguía ahora reunir 25 obras de la ultimísima producción picassiana (seleccionadas por Luis Fernández). Durante la exhibición se radiaron textos del propio Picasso, de Luis Fernández, Julio González y Dalí; hablaron Miró y Sabartés y, en el mismo local, Paul Eluard pronunció una conferencia (573'). El catálogo presentaba la siguiente introducción:

"En un dels moments més encertats escriví Voltaire: 'El primer que comparà una dona amb una flor fou un poeta i el segon un imbècil'. Més endavant Paul Gauguin afirmà que: 'en art solament hi havia revolucionaris i plagiaris'. Aquestes dues dites són més que suficients per a explicar perquè, en organitzar l'EXPOSICIO PICASSO, els d'ADLAN han eliminat per complet to-

tes les pintures de Picasso que pugin donar peu al lamentable equívoc que els 'imbècils' i els plagiariis', les malifetes dels quals omplen suara abundosement Galeries, Salons i Museos , el poguessim prendre per un dels seus i han escollit, per contra, aquelles producció en què Picasso ens mostra més evidentment ésser un poeta i un revolucionari o, més ben dit, aquelles obres en les quals és , més purament i integrament que mai, Picasso. "

(574).

Se calculan en 8.000 los visitantes de esta exposición.

Mientras ésta se celebraba ya estaba prevista su repetición en el "Centro de la construcción" de Madrid , como lo delata la carta que G. de Torre envió a Westerdahl el 12 de enero:

"...Todo lo referente a ADLAN marcha bien y con ritmo muy seguro. Ferrant lo ha tomado con el calor que yo esperaba y ninguno de los demás regateamos nuestro esfuerzo y atención. Se está confeccionando un cartel mural de la exposición que resultará muy bien , sobre la base de la reproducción fotográfica de la cabeza de Picasso. Con el Centro de la Construcción(lugar en que se celebrará la exposición) nos entendemos perfectamente. Sabemos ya la fecha de la exposición de Picasso. <sup>Será</sup> en Madrid, del 10 al 18 de febrero. Uno de estos días se inaugura en Barcelona. Resulta aun más importante de lo que habíamos pensado. Suma un total de 25 cuadros. Aunque hay muchos gastos, rebasaremos sobradamente las dos mil pesetas de ingresos con las entradas. Durante la exposición se darán unas cuantas conferencias; Ramón, Corpus Barga, Moreno Villa, Jarnés , yo... Un concierto dirigido por

Pittaluga..." (575).

Además de la exposición Picasso (que por lo visto luego se repitió en Bilbao bajo el patrocinio del G.A.T.E.P.A.C.), el A.D.L.A.N. madrileño continuó organizando exposiciones. Inmediatamente después una de Maruja Mallo (575'), en abril y mayo una de Alberto Sánchez (576) , en mayo una de Lamolla (577) y además otras de Juan Ismael (al menos se proyectaba), Orgaz y Moreno Villa (578).

Por su parte, el museo Nacional de Arte Moderno organiza, en marzo, la primera exposición de Max Ernst en la Península (579). Parece que la actitud oficial frente a las nuevas corrientes artísticas empezaba, aunque tarde, a cambiar. En el mes de febrero, un comité de honor Francia-España a cuyo frente estaban los ministros de Asuntos Exteriores y Educación respectivos, preside la celebración de una exposición titulada "L'Art espagnol Contemporain" en el Jeu de Paume de París. La organización de la muestra había sido encargada por parte francesa al Comisario General Conservador del Museo de las Escuelas Extranjeras Contemporáneas y, por parte española, nada menos que a la Sociedad de Artistas Ibéricos, representada por Manuel Abril como su Comisario General , Luis Blanco Soler y M. Pérez Rubio (Subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid). El catálogo estaba prologado por Juan de la Encina y Jean Cassou y las cerca de quinientas obras recogidas en él pertenecían a los siguientes artistas: <sup>Pintura:</sup> Aguiar, L. Aguirre,

J. Amat, M. Andreu, E. Armengol, Anglada Camarasa, Beltrán Massés, R. Benet, Luis Berdejo, J.L. González Bernal, M<sup>e</sup> Blanchard, F. Boreas, Norah Borges, C. Borrel, Bosch Roger, R. Cápmany, D. Carles, J. Castedo, Diana Castelucho, F. de Castro, E. Chicharro (padre e hijo), J. Commeleran, Teresa Condeminas, J. Corredoira, Carmen Cortés, P. Creixams, Cruz Herrera, S. Dalí, F. Domingo, R. Duran i Camps, M. Dúban, J. de Echevarría, Montserrat Fargas, F. Elías, Luis Fernandez, R. Fernandez Balbuena, Pedro Flores, J.L. Florit, J. Frau, Margarita Frau, F. Galí, F. Gerassi, Roberta González, Grau Sala, Juan Gris, Luis Guell, E. Hermoso, Hidalgo de Caviedes, M. Humbert, Isaías González, Iturrino, Célso Lagar, Jenaro Lahuerta, A. Lamolla, R. Llimona, López Mezquita, Maruja Mallo, Gabriela Majorie, F. Masriera, M. Massot, F. Mateos, E. Meifren, Juan Miró, Jesús Molina, J. Mompou, Moreno Villa, L. Muntané, I. Nonell, Obiols, Ortiz Echagüe, J. Palmeiro, Ginés Parra, T. Pérez Rubio, Picasso, Pi de la Serna, Pinazo, F. Pompey, Porcar, G. Prieto, Pruna, Luis de la Roza, Rodríguez Orgaz, s. Rusiñol, Salvadó, Pedro Sánchez, Santaolalia, Santasusagna, Felegrín, Angeles Santos, González de la Serna, J. Serrano, J.M. Sert, Sisquella, Solana, Sorolla, Souto, Togores, F. Toledo, Uranga, J. Vaquero, J. Valverde, Vazquez Díaz (padre e hijo), Rosario Velasco, J. Ventoña, M. Villá, H. Viñes, A. Ziegler  
los Zubiarré y Zuloaga. Escultura: Adsuara, Eva Aggerholm, Biosca, Bonome, Clará, Capuz, Pérez Comendador, Duniach, Fenosa, Gargallo, Roberta González, Julio González, González Medias, Mateo Hernández, Llauradó, Manolo Hugué, J. Otero, Pérez Mateos, Rebull, Sans Jori, Viladomat y Mario Vives. Como puede apreciarse más que una exposición era casi un museo ambulante

del arte contemporáneo español que nada tenía que ver con las anteriores exposiciones de la S.A.I.; artistas como Hermoso, Cruz Herrera o Chicharro representaban lo más antagónico a los Ibéricos. Sin embargo la comparación de esta muestra con cualquiera de las anteriores exposiciones españolas en el extranjero arroja una diferencia fundamental, como es la inclusión de casi todos los artistas hasta ahora vetados, incluso nombres tan recientes como Orgaz, Lamolla, González Bernal o Maruja Mallo.

Pero volvamos a Barcelona, A.D.L.A.N.; después de la exposición de Picasso, organiza en las Catalonia (mayo) su famosa exposición "Logicofobista". El catálogo se encabezaba con los siguientes textos de Cassanyes y Viola :

"...la Logicofòbia, en la seva manifestació artística, el logicofobisme, és una tendència netament metafísica. ¿Es que és possible unir l'art i la metafísica? Creiem que sí sempre que donem a aquest mot la significació que li dona el gran líric anglès Percy Bysshe Shelley en aquells sorprenents 'Fragments' que són com una mena de presentiment programàtic de les recerques i experimentacions psicològiques que avui ens preocupen i en els quals podem llegir que : 'La metafísica pot ésser definida com la recerca de les coses que depenen de la natura interna de l'home o que i són relatives'"

" El 'Surrealisme', aspecte dialècticament antitètic dins la concepció sintèticament global que és el Logicofobisme, s'oposa a tota expressió artística i considera la Poesia

com a activitat de l'esperit. En la seva recerca del meravellós, sorprenent i excepcional, no és pas evasionista en sí, sinó que, tot abastant el concretament poètic, tendeix a precipitar l'actual crisi de consciència, mostrant-se essencialment, com a expressió de la revolució permanent de l'esperit.

El 'Surrelisme' és a la vegada nova noció de la poesia i un mètode de coneixença." (580).

La "muestra" exhibía 30 obras de A. Carbonell, L. Cristofol, A. Carbonell, Esteve Francés, Gamboa-Tothwoss, Lamolla, Marinello, Massanet, Maruja Mallo, Planells, J. Sans, Nadia Sokalova, Remedios Varó y Joan Ismael. Con esta exposición el grupo catalán entraba de pleno en un recrudecimiento del surrealismo animado por los aparatosos sucesos de Tenerife.

El viejo Dalmau, que ha colaborado en parte con los logicofobistas, promueve este año el manifiesto y la primera exposición de la Associació d'Artistes Independents a que nos referimos en el capítulo II, cuyas limitaciones quedan ahora claras una vez cotejadas con el resto de los datos de uno y otro signo. A José Dalmau le queda poco más de un año de vida. También en mayo, la sala Esteve organiza una exposición con 27 obras de Giorgio de Chirico.

Casi al borde de la guerra civil aparece el libro del pintor Ferrán Callicó L'art i la revolució social (581), obra que arremete implacablemente contra cualquier tipo de vanguardismo y defiende una vuelta a la naturaleza (entendida académicamente) a base de argumentos insostenibles. Como dice Bozal, este es uno de los primeros libros que en España se plantea una perspectiva

económica para el análisis de los fenómenos artísticos, tema al que dedica un par de capítulos ((582) ( aunque no deberíamos olvidar que las rabiets de Giménez Caballero le llevaron a veces a agarrarse a cosas parecidas). Pero L'art i la revolució social es una de las obras más confusas y turbias de los años treinta ; junto a juicios de cierta penetración vierte incoherencias tan absurdas como reivindicar el retrato como alternativa a la expresión plástica , citar en una misma dirección a Lenin y a Camilo de Mauclair o soltar las más duras invecfivas contra un dibujo de Picasso de 1904 representando a Octavio Canals, para luego imitar cuidadosamente su ritmo lineal en el dibujo del "Colleoni" con que Callicó anunciaba su libro Art retrospectiu.

Los tinerfeños cambian su revista de periodicidad y formato, llegando sólo a publicar dos gruesos números en marzo ( nº 37) y en junio (nº38). El primero se abría con la siguiente "Posición:

"g.a. afirma: que no trata de defender ni de trazar la apología de esa palabra anodina que se llama 'cultura,' dentro del actual sistema'económico: esta cultura sólo nos interesa en su sentido de devenir.

g.a. afirma: su derecho a proseguir , en literatura como en arte, la rebusca de nuevos medios de expresión, es más derecho para el escritor y el artista de profundizar en la consciencia humana bajo todas sus formas.

g.a. afirma: la reivindicación de la libertad del asunto, la no admisión de juzgar la calidad de una obra de arte por la exten-



si3n de su p3blico y la resistencia a toda empresa de limitaci3n del campo de observaci3n y acci3n del hombre que aspira a crear intelectualmente.

g.a. afirma: la necesidad de inventariar en todo momento la cultura heredada, manteniendo la libertad de toda cr3tica mismo pasional, con referencia a la vigencia de ciertas ideas...

... g.a. . . . . marcha: contra la guerra, como una soluci3n que tiene el capitalismo para resolver sus contradicciones econ3micas y sociales.

contra el fascismo, forma pol3tica que toma la clase burguesa en la 3ltima etapa de su derrumbamiento definitivo.

contra la patria que divide a los hombres, enfrent3ndolos como enemigos, en el asesinato de la fraternidad humana.

Contra la religi3n como tiran3a espiritual y econ3mica puesta al servicio de los explotadores para dilatar la llegada de una nueva hora colectiva

contra el arte de propaganda, puesta al servicio de cualquier idea pol3tica. El arte tiene revolucionariamente una misi3n que cumplir dentro de s3 mismo.

contra la indiferencia pol3tica y la inercia social de los escritores que contribuyen a esclavizar al hombre, sin tomar posiciones para su liberaci3n.

contra todo arte de resurrecci3n de valores muertos, los neos y los dem3s motes con que se encubre una indigencia doctrinal ".

El resto del volumen (casi 100 p3ginas) estaba completamente dedicado a homenajear a Picasso con motivo de sus exposiciones

en la Península, con textos de Picasso, Breton, Gómez de la Serna, Eluard, de Torre, Westerdahl, José de la Rosa y Moreno Villa (583), constituyendo la publicación más extensa que hasta la fecha se había brindado en nuestro país al pintor malagueño. Este nº 37 daba cuenta también de los contactos surgidos entre G.A. y los A.D.L.A.N. de Madrid y Barcelona así como de los fracasados intentos para publicar una revista conjunta:

"... Afin de concretar una posible relación de labores, marcharon a Barcelona Guillermo de Torre y nuestro directos, de cuya visita y el contacto establecido con Angel Ferrant, nació el ADLAN, Madrid, Barcelona, Tenerife, sostenido hoy por Blanco Soler, Norah Borges de Torre, Angel Ferrant, Moreno Villa, Gustavo Pittaluga y Guillermo de Torre, quedando fuera nuestro director que fundó el grupo en Madrid con Guillermo de Torre y Ferrant e intervino en la actual exposición Picasso, aceptándola en principio y realizando las primeras gestiones en unión de Torre y Ferrant con el 'Centro de Construcción' que acogió con entusiasmo el proyecto y dió luego tal cantidad de facilidades que hizo posible la fundación del grupo.

'Gaceta de Arte' fundará en Tenerife el grupo correspondiente, encontrándose ya muy adelantadas las gestiones que en tal sentido se hacen y que encadenará a nuestra isla a las exposiciones que se hacen en Barcelona y Madrid y lo mismo las que tomen como punto de partida las que se hagan en Tenerife que cubrirán el recorrido Madrid-Barcelona..." (584)

Como consecuencia de este nuevo tipo de organización de

A.D.L.A.N., G.A. recogía el siguiente manifiesto:

" manifiesto de adlan

amigos de las artes nuevas.--barcelona-madrid-tenerife

Adlan pretende hacer conocer las manifestaciones --especialmente plásticas-- de las artes nuevas, ofreciéndolas al público de un modo coherente, sistemático y en una atmósfera favorable.

Adlan se sitúa desde el primer momento al margen de todo eclecticismo y afirma su voluntad resuelta de presentar, valorizar y defender el arte nuevo.

Adlan entiende por arte nuevo, ante todo, el que es genuinamente contemporáneo al nuestro; y después el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo, operante.

Adlan por lo tanto quisiera contribuir a desentrañar lo que hoy

hay de vivo y perviviente en lo nuevo ; aún más , lo que hay de sincero y fértil en cualquier audacia, en la misma extravagancia .

Adlan será un haz donde confluyan todas las corrientes vivas del espíritu contemporáneo , por extrañas que se presenten y por contrarias que resulten a la tradición en uso.

Adlan frente al abandono de los más o a la atención condescendiente y confusionista que otros condescienden a prestar al arte nuevo, se propone tributarle una atención constante, entusiasta, especializada.

Adlan no tiene fronteras políticas ni ideológicas extrañas a su misma esencia y que pudieran cohibir su libertad de acción y

de expresión .

Luis Blanco Soler, Norah Borges de Torre, Angel Ferrant,  
José Moreno Villa, Gustavo Pittaluga, Guillermo de Torre "

(585)

La consecuencia inmediata de estas gestiones fue la organización en Tenerife (mayo) de una "Exposición de Arte Vanguardista" integrada por los siguientes artistas: Baumeister, Domínguez, Drerup, Max Ernst, Ferrant, Fernández, J. Ismael, Kandinsky, Klee, Kamoto, Miró, Nicholson, Seligman, Vulliamy y Gildewart. G.A. publicaba también lo que llevaba las trazas de ser una futura sección fija titulada "Actividades del espíritu", que se dividía en positivas (página izquierda, en rojo) y en negativas (página derecha, en negro) (586). En otro artículo, Pérez Minik entablaba polémica con la revista "Nueva Cultura" (587). El último número de "Gaceta de Arte", ya en el mes de junio (588) contenía textos sobre Miró, , Pintura surrealista , unas respuestas de Kandinsky a un cuestionario de G.A. , declaraciones de Ferrant , etc. (589).

Pero el 18 de julio estaba encima y todo el panorama de actividades que hemos ido viendo hasta ahora iba a quedar suplantado por otro muy distinto... Como dice Moreno Villa en su autobiografía:

"Esta hora se venía preparando. Todos teníamos la sensación de que no era una hora como las demás del reloj sino la de acabar de una vez..." (590).

## NOTAS AL CAPITULO III

1. FRANCASTEL, P.: 1965, pp. 295 y 298.

2. HINZ, B.: 1970.

3. "Pero al profundizar sobre esta estética nos hemos dado cuenta de que no existen ni una doctrina concreta, ni un pensamiento mínimamente consistente, ni un arte propio del sistema. Sería ridículo emprender un estudio científico sobre el pensamiento estético franquista, puesto que no hubo tal pensamiento". CIRICI, A.: 1977, p. 11.

"Esta, la posguerra, como secuela del hecho irracional y lamentable de la guerra, no genera una arquitectura directa e íntimamente solidaria con el Régimen vencedor y desgajada del tronco que podríamos llamar tradición moderna de la arquitectura. Hubo, eso sí, un intento de definir una arquitectura para un nuevo Estado, pero esta tendencia fue débil y confusa en el panorama, ya de por sí caótico, en el que se movía la propia cultura, y la definición ideológica no se corresponde en esta época, como en tantas otras, con los símbolos que ciertos lenguajes arquitectónicos pretendían representar". DOMENECH, Ll.: 1978, p. 9.

4. Oriol Bohigas es quien mejor nos ha dado una idea de esta cuestión con un capítulo entero dedicado a los límites cronológicos y geográficos del Modernismo: 1971, pp. 59-70.

5. Cf. el número 113 de Cuadernos de Arquitectura, dedicado al Noucentisme.
6. Castelao empieza a dibujar en "Vida Gallega" desde 1909 y, en ese mismo año se realiza en Santiago una "Exposición de Arte Regional". La Asociación de Artistas Vascos se funda en 1911, con unos antecedentes que se remontan al Kurding Club de 1886. En el País Valenciano, la "Exposición Nacional de Valencia" - se realiza en 1910. Evaristo Valle realiza su primera exposición en Gijón en 1904 y, en 1911, Piñole expone en el Real - Club Astur de Regatas.
7. Con la palabra "Integros" se designaba un conjunto de cuadros cubistas y caricaturas.
8. MARINETTI, F.T.: IV-1909, pp, 65-73.
9. En Francia apareció como editorial en Le Figaro, París, 20-II-1909. En Italia, la primera aparición pública fue en Milán, en Poesía V, nos 1 y 2, II-III-1909. Cf.: MARINETTI, F.T.: 1968, p. LXXXVI.
10. Baste para ello un análisis somero del doble sistema del "HI HA" y del "DEPENDIEL" del Manifest Groc o del panegirismo de la sinceridad que se hace en el manifiesto de los "Ibéricos". En el capítulo V analizaremos a fondo esta mecánica.
11. TUPÓN DE LARA, G.: 1971, p. 314.

12. 59, 79% en 1910. Ibid. p. 404.
13. LANZA, S.: 1-IX-1909, p. 5.
14. El primer número salió a la calle el 31-III-1901, suspendiéndose después de los cinco primeros, momento en el que Picasso vuelve a Barcelona (en mayo).
15. "Lux" había sido suspendida, después de los seis primeros números, el 31-I-1898.
16. ALOMAR, G.: 9-III-1909.
18. ALOMAR, G.: 1905. Una obra como la Historia de las literaturas de vanguardia de Guillermo de Torre (1965, p. 189) incluye el libro de Alomar en la Bibliografía general sobre el Futurismo. Véase también el efecto equivoco que produce la lectura de este dato sobre Alomar en el texto de Cirici en el catálogo conmemorativo de Dalmau (C.A.C.B., Barcelona, II-1969) o, por ejemplo, la absurda inclusión del Futurisme de Alomar en la bibliografía sobre Marinetti y el Futurismo que aparece en la reciente edición española de MARINETTI, F.T.: Manifestos y textos futuristas (1978, p. 14).

Existe otra aparición del término "futurisme" en Cataluña que, sin embargo, no suele citarse nunca: en junio de 1907 - empieza a editarse en Barcelona la revista "Futurisme", que, - según creemos, sólo publicó sus tres primeros números (1-VI, - 15-VI y 1-VII). Tampoco tenía que ver nada con Marinetti ni -

con el Futurismo italiano, era una revista de artes y letras que propugnaba la edificación de una cultura catalana. Cf. - los artículos de VINYAS, G.: "Catalanitem el nostre Art" (15 VI-1907); FOIX, R.: "Els futurs futuristes" (15-VI-1907). En esta revista encontramos las firmas de Casanovas, Juñer y Vidal, Folch i Torres, Ramón Casas, Apel·les Mestres e, incluso, Gabriel Alomar.

19. Cf.: FERRER, Ll.: 1970. Antología y estudio sobre Alomar donde todos estos extremos quedan claros. También DIAZ PLAJA, G.: 1975, pp. 134 y ss.
20. VALENTI CAMPS, S.: 1922, pp. 287-296.
21. CANGINOS ASSENS, R.: 1919, pp. 262-267. (Cosmópolis, nº 2).
22. MARINETTI, F.T.: Marinetti e il Futurismo, Roma-Milán, 1929, ed. Augustea, p. 55, (tomado de MARINETTI, 1968, p. 514).
23. ANONIMO: "Marinetti en Barcelona", en La Gaceta Literaria, Madrid, 1-III-1928, p. 5. Vid. también: GIRENEZ CABALLERO, E.: 15-II-28, p. 3.
24. ANONIMO: "Movimiento intelectual. El Futurismo", en Prometeo, nº 6, Madrid, IV-1909, pp. 90-97.
25. Arte Joven, nº 1 (2ª época), Barcelona, 1-XI-1909, p. 15.
26. TRISTAN (Ramón Gómez de la Serna): 1910, pp. 517 y 518 (Prome-



teo nº 20). MARINETTI, F.T.: 1910, pp. 519-531 (Prometeo nº 20). Con respecto a esta última, hay que advertir que la cita de antología de Luciano de María (vid. nota nº 9), sitúa la proclama de Marinetti, equivocadamente, en 1911, lo que ha - llevado a numerosas repeticiones de este error. Posteriormente, el texto de "Prometeo" fue publicado en: VARIOS: I manifesti del Futurismo, Florencia, 1914, ed. di "Lacerba", con el título de "Contro la Spagna passatista"; MARINETTI, F.T.: Guerra sola igiene del Mondo, Milán, 1915, ed. di "Poesía", p. 59, con el título de "Proclama Futurista agli Spagnuoli"; y en VARIOS: I manifesti del Futurismo, Milán, 1919, Istituto Editoriale Italiano. En estas dos últimas ediciones, la - proclama sufrió algunos cambios de redacción.

27. Cf.: MARINETTI, F.T.: 1968, p. LXXXVI.
28. Puede localizarse, fácilmente, en la antología sobre el Futurismo de ed. del Cotal (MARINETTI, F.T.: 1978, pp. 228-241), que recoge la primitiva traducción de Gómez de la Serna.
29. Cf.: GÓMEZ DE LA SERNA, R.: 1975, p. 114. (La edición original es de 1931).
30. Cf.: GARCIA MAROTO, G.: 1911.
31. Recogido por Llano Gorostiza en las "Biografías" del catálogo de la exposición 50 años de pintura vasca, Madrid, X-1971, - M.E.C.

32. Cf.: JORI, R.: 9-IV-1911. FOLCH Y TORRES: 10-IV-1911. ELIAS, F.: 18-IV-1911. COROMINAS, P.: 23-IV-1911.
33. MARAGALL, J.: 1911 (Museum nº 7).
34. DIAZ PLAZA, G.: 1975, pp. 111-141.
35. En este número monográfico de Serra d'Or, Montserrat, VIII-1964, aparecen los siguientes artículos: SERRAHIMA, M.: "Sobre el Noucentisme", pp. 7-9. JARDI, E.: "Maragall i Ors. Dos temperaments. Dues generacions", pp. 10-14. BOHIGAS, O.: "L'Arquitectura Noucentisme i 'Novecento'", pp. 15-18. SOSTRES MALLOUER, J.M.: "El contorn Noucentista en l'obra de Rafael Masó", pp. 19-22. CIRICI, A.: "La plàstica noucentista", pp. 23-27. Cf., además, el citado nº 113 de Cuadernos de Arquitectura y los artículos del número especial de Presència, Gerona, 3-IV-1971.
36. La Ben plantada apareció como continuación del "Glosari" en La Veu de Catalunya. Se publicó en volúmen en 1911, año en que Rafael Marquina la tradujo al castellano.
37. SERRAHIMA, M.: VIII-1964, pp. 7 y 8.
38. CIRICI, A.: VIII-1964, pp. 23-27.
39. Ibid. p. 26.
40. "Cercle e Carré" se fundó en 1930 y publicó sólo tres números.

(15-III, 18-IV y 30-VI). Torres García no se instala en París hasta 1924.

41. Esta voluntad de quienes propugnaban el Noucentisme fue tan patente que, el 28-XII-1914 sale a la luz un periódico (más bien un libelo apócrifo): "El novecentista: orgue de l'escola mediterrània", que carecía por completo de señas de identificación, en el que se intentan ridiculizar la retórica y los personajes con que se estaba intentando configurar el Noucentisme. Los impactos más fuertes recayeron sobre Xènius y su Ben Flantada, pero también se mete en el mismo saco al cubismo de Picasso, reproduciendo, con un dibujo esquematizado, el cuadro "La muchacha de la mandolina" con el siguiente pie: "Obra cubista del cel.lebre artista italià Cav. P.I. Cazzo" - (sic).
42. El propio Cirici, en el tantas veces citado catálogo conmemorativo de Dalmau, cambia por completo su óptica de análisis sobre el fenómeno del Noucentisme (además de corregir los errores del artículo de "Serra d'Or"). En esta publicación, la recuperación catalana de Sunyer aparece como el factor que favorece la línea futurista de Torres García (en nuestra opinión, esto último a lo que se debe es, fundamentalmente, a la influencia de Garradas) y los avances en el lenguaje de Manolo Gargallo; el Noucentisme se baraja ahora junto a otras tendencias de la vanguardia exterior y se enjuicia a través de -

fases históricas muy diferenciadas. Si el conjunto de los artículos de "Serra d'Or" enfatizaban demasiado la dimensión - del Noucentisme fue, más bien, por una subterránea reivindicación política de la cultura catalana, lanzada desde Montse- - rrat en pleno 1964.

43. Estas contradicciones culturales se notan, por ejemplo, en el libro que J. Aragay publicó en 1920: El Nacionalisme de l'Art (ARAGAY, J.: 1920), donde se dice: "Són els esperits inquiets els que han inventat això. Són els revolucionaris per sistema que no cerquen l'evolució de les arts sinó el desgavell d'aquestes. No duen pas una nova idea de govern incompatible amb l'antiga, sinó, simplement, una prouja insana de desgovern i de - desgavell". Este libro defiende la primitiva vocación de mediterraneismo italianizante con que sintonizó el primitivo Noucentisme, y en él se nota ya una ofensiva frente a las opciones "vanguardistas" que empezaban a acoger ciertos sectores de la burguesía o contra cierto "Fauvismo" local que había arraigado ya, fuertemente, en un espectro de clientela bastante amplio.
44. Es indicativo que el conde de Montseny, Presidente de la Diputación tras la disolución de la Mancomunitat, ordenara tapar - los frescos del salón de San Jorge que Prat de la Riba había - encargado a Torres García en 1912, año en el que incluso le sufragó un viaje a Italia para que completase su sensibilidad - "mediterránea".

49. ANÓNIMO: "Els cubistes a Càn Dalmau", en La Veu de Catalunya, Barcelona, 18-IV-1912. FOLCH I TORRES: 18-IV-1912. FOLCH I TORRES: 25-IV-1912 (con fotografías de la obra de Gris, Metzinger, la Laurencin y Agero).
50. MAYRAL, J.: 8-IV-1912.
51. XENIUS (C. D'Ors): 25-IV-1912.
52. En el catálogo conmemorativo de Dalmau (loc. cit.), Cirici aña de, por su cuenta, a Léger como participante en la exposición. Sin embargo, en la relación cronológica de exposiciones de las galerías se omite a Le Fauconnier. Unas de las primeras páginas dedicadas a esta exposición después de la Guerra Civil, son las del libro de SANTOS TORROELLA: Del Románico al Pop Art, (SANTOS TORROELLA, R.: 1965, pp. 88-92), aunque ofrecen muy pocos datos.
53. SERRULLAZ, R.: 1975, p. 50.
54. GOLDING, J.: 1960, pp. 320 y 321.
55. Ibid.p. 330.
56. ANÓNIMO: "Els pintors polonesos a Càn Dalmau", en La Veu de Catalunya, Barcelona, 9-V-1912. FOLCH I TORRES, J.: 30-V-1912.
57. JUNOY, J.M.: 1912.
58. Cf.: JARDÍ, E.: 1970. Jardí señala 1911 como fecha de publica-

ción de este libro, pero creemos que se trata de una errata.

59. JUNOY, J.M.: 1912, pp. 56-67 y 70-75.
60. Citado en PANTORDA, B. de: 1948, p. 215.
61. Este dato lo hemos tomado de JARDI, E.: Catálogo de la Exposición antológica de Torres García, Madrid, IV-V-1973, M.E.C., p. 18.
62. TORRES GARCIA, J.: 1913.
63. Cf.: SANTOS TORROELLA, R.: 1965, pp. 95-104. RODRIGO, A.: 1975, pp. 126 y ss.
- 63'. Cf.: SANTOS TORROELLA, R.: 1965, p. 71.
64. Hay una segunda época que empieza en 1916.
65. ANONIMO: "Salutació", en Revista Nova nº 1, Barcelona, 11-IV-1914.
66. LIOTE, A.: 6-VI-1914.
67. PUJOLS, F.: Barcelona, 6-VI-1914.
68. Cf.: ANONIMO: "Exposició Laçar-Bagué (sic) a Can Dalmau", en La Veu de Catalunya, 8-III-1915.
69. FOLCH I TORRES, J.: 8-III-1915.
- 69'. Ver algunos análisis sobre la significación histórica del cosmo-politismo en: DIAZ PLAZA, G.: 1975, pp. 38-51.

70. Cf.: FRANCES, J.: 1916, p. 214. ENCINA, J. de la: IX-1915.
71. FRANCES, J.: 1916. p. 213.
72. Ese año, Torres García publica su libro Dialects. (TORRES GARCÍA, 1915).
73. Cf. Real Decreto del 22-III-1915.
74. Cf.: FRANCES, J.: 1916, pp. 50-54.  
ANÓNIMO: "Una exposición: los pintores Integros", en ABC, Madrid, 7-III-1915.
75. Cf.: MAINER, J.C.: "Un asceta literario", en el prólogo a la edición de Gómez de la Serna: El incongruente. (GÓMEZ DE LA SERNA, R.: 1972).
76. Cf.: GÓMEZ DE LA SERNA, R.: La Sagrada Cripta de Pombo, Madrid, S/A.  
GÓMEZ DE LA SERNA, R.: 1918.
77. Cf.: VIDELA, G.: 1971 (2ª ed.), pp. 41 y 42.
78. VARIOS: "Un manifiesto", en España, Madrid, 23-IV-1915.
79. Como contraposición, diremos que en el Año Artístico 1916 (Madrid, 1917) de J. Francés, se da cuenta de la celebración de una exposición de caricaturas germanófilas en el Salón Iturriz de Madrid (octubre).

80. Cf.: TORRE, G. de: 1963, pp. 241 y ss.
81. Cf.: RICHTER, H.: 1973, pp. 81 y ss.
82. Ibid. p. 82.
83. JARDI, E.: Catálogo de la exposición de Torres García, loc. -  
cit., pp. 21 y ss.
84. TORRES GARCIA, J.: 1916 (existen varias ediciones posteriores).  
Es curioso advertir que, contradictoriamente, ese año, Torres -  
García publica también: Un ensayo sobre el clasicismo. La orien-  
tación conveniente al arte de los países del Mediodía (TORRES -  
GARCIA, J.: 1916) cuyo título es, por sí mismo, suficientemen-  
te explícito.
85. TORRES GARCIA, J.: 1944, pp. 554-556.
86. Cf.: FRANCES, J.: 1917, pp. 295 y ss.
87. Existe edición facsímil: Barcelona, 1977, L<sup>a</sup> Lateradura.
88. Cf.: RICHTER, H.: 1973, p. 82. GUFFET, G.: VIII-IX-1952.
89. "291" aparece en Nueva York, en 1915, como transformación de la  
revista "Camera Work", que Stieglitz publicaba desde hacía unos  
años, y como órgano de la galería que acababa de inaugurar en -  
el n.º 291 de la 5ª Avenida. Picabia trabajó en el grupo de Stie-  
glitz durante su primera estancia en Norteamérica (ya en 1916,  
Stieglitz le había organizado una exposición en su primitiva ga-



lería) y colaboró en la revista; su publicación se suspendió - en 1916. Al marcharse de Barcelona, Picabia siguió publicando "291" en Nueva York (nos. 5, 6 y 7), después en Zúrich (sólo - el nº 8) y, finalmente, en París, donde continuará publicándola hasta 1924. En total, 19 números.

90. Richter (RICHTER, H.: 1973) sólo menciona a Fabian Lloyd (como nombre auténtico de Cravan), pero Georges Hugnet (HUGNET, G.: 1973, p. 57) habla de un hermano menor de Cravan al que llama simplemente Lloyd. J.-P. Garrut (Cf.: GARRUT, J.-P.: 1974, p.378) cita a un Otto Lloyd, marido de Olga Scharoff.
91. Cf.: TEIXIDOR, J.: VII-1934, pp. 315-352. Es el primer estudio monográfico sobre Papasseit.
92. Cf.: MOLAS, J.: 4º trim. 1969.
93. TEIXIDOR, J.: VII-1934, p. 316.
94. Existe edición facsímil: Barcelona, 1976, Lª Leteradura.
95. Existe edición facsímil: Barcelona, 1977, Lª Leteradura.
96. Cf.: JARDI, E.: 1970, p. 6.
97. En 1920, Junoy publica el libro Poèmes & Caligrammes, con una carta prólogo de Apollinaire (Barcelona, Librería Nacional Catalana). Según Molas (1969), ya en 1905, en el libro Les tenebrosos de Rafael Fogueras Oller, aparece un poema titulado "Una esse" que es uno de los primeros caligramas del

siglo XX.

98. Por estas fechas podemos utilizar, sin vacilaciones, el término "vanguardia" con pleno sentido histórico, pues ya ha pasado al lenguaje común para designar las manifestaciones culturales que se asemejan a experiencias europeas que tienen esta palabra adjudicada de antemano. La posterior evolución semántica del término la analizaremos más adelante.
99. Aparecieron a partir de La Veü de Catalunya del 10-III-1917.
100. TORRES GARCIA, J.: 8-III-1917. Por esta época, la revista "España" publica una serie de artículos anónimos sobre artistas franceses: Degas (8-III-1917, pp. 12 y 13), Renoir (15-III-1917, p. 12), Cezanne (22-III-1917, pp. 14 y 15), Van Gogh (22-III-1917, pp. 10 y 11), Whistler (19-IV-1917, pp. 10 y 11)...
101. En el nº "0" de "Troços" se reproducen las partituras de Pratella y la "temática" de los films de Charchoune.
102. Cf.: PLA, J.: 1947, p. 217. (Hay una edición anterior de 1927).
103. El estreno mundial de "Parade" había tenido lugar en París, el 18 de mayo de ese mismo año.
104. JOAN SACS (Feliu Elias): 1917.
105. BUIGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1945, pp. 212-214.
106. La Veü de Catalunya dedicó un amplio espacio de sus páginas a

tísticas a glosar la exposición: MORATO I GRAO: "Barcelona capital del arte" (23-IV-1917 y 1-V-1917); FORCH I TORRES: - "L'Exposició d'Art Francès. El punt culminant de la pintura moderna", (14-V-1917), "Després d'una visita a l'Exposició d'Art Francès, (7-V-1917). Cf. también: FRANCES, J.: "La Exposición francesa en Barcelona", en El año artístico 1917, Madrid, 1918, pp. 146-151. También le dedicó amplio espacio La Revista, durante el año 1918, recogiendo información al respecto de Torres García, Apa, Manuel Cano, J. Toghres, D. Carles, J. Clará, J. Sunya, E. Casanova, F. Varpeda, X. Nogués, F. Galá, Joan Colom, Pere Inglada, J. Mallol, I. Pascual, R. Canales y J. Aragey.

107. WAINER, J.C.: 1975, pp. 118 y ss.

110. Tenemos ejemplos recientes, así la polémica levantada en torno al libro de Blanco Aquinaga, Rodríguez Puértolas e Iris M. Zabala: Historia social de la Literatura española. Cf. páginas de "Arte y pensamiento" en El País, Madrid, 22-IV-1979.
111. Cf.: ANONIMO: "Las exposicions a Càn Dalmau", en La Veu de Catalunya, Barcelona, 14-I-1918. No hemos encontrado ningún otro dato acerca de esta exposición.
112. Cf.: JARDI, E.: 1976, p. 84.
113. Cf.: LLORENS ARTIGAS, J.: 13-V-1918.
114. Cf. facsímiles de la exposición conmemorativa de Dalmau, loc. cit.
115. LLORENS ARTIGAS, J.: 26-II-1918. Es importante señalar que, a partir de este año, Llorens Artigas se hizo cargo de la crónica de exposiciones de este periódico.
116. Cf.: ANONIMO: "Joan Miró", en Trossos, II-1918. En esta nota se dice: "Joan Miró és dels nostres". La misma revista había hecho el anuncio de la anterior exposición de la sala Reig. Cf.: ANONIMO: "Torres García", en Trossos nº 3, Barcelona, XI-1917.
117. Cf.: LLORENS ARTIGAS, J.: 8-IV-1918.
118. Recogido en: FRAPCES, J.: 1919, p. 111.

119. Barradas realizó otras exposiciones "vibracionistas" en Madrid, en la sala Mateu (1919) y en el Ateneo (1920).
120. TORRES GARCIA, J.: 1944, pp. 556 y 557. (Es un texto escrito en 1936).
121. Cf.: LLORENÇ ARTIGAS, J.: 15-IV-1918.
122. Cf.: Trossos nº 5, Barcelona, IV-1918.
123. Arc Voltaic, nº Único, Barcelona, II-1918. Existe edición - Facsímil: L<sup>a</sup> Letradura, Barcelona, 1976. En la Hemeroteca Municipal de Madrid hay un ejemplar original.
124. Había aparecido ya en catalán (Un enemic del Poble nº 8, Barcelona, XI-1917).
125. SALVAT PAPARSET, J.: 1919. (Ed. Bar Vella, que era la editorial de una revista dirigida por Tomás García).
126. Existe edición facsímil: L<sup>a</sup> Letradura, Barcelona, 1977.
127. PEREZ JORDA, J.: 15-VIII-1919, pp. 12 y 13.
128. Cf.: BONIGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1943, pp. 259-262.
129. Cf.: LLORENÇ ARTIGAS, J.: 3-VI-1918.
130. SARTOR TORROELLA, R.: 1965, p. 100.
131. TORRE, G. de: "La polémica Huobro Reverdy", (en el libro: TORRE, G. de: 1963.

132. TORRE, G. de: 1965, pp. 529 y ss.
133. TORRE, G. de: 1967, 23 y 24.
134. Uno de los primeros signos visibles fue la entrevista que, días antes de que apareciese el manifiesto ultraísta en la prensa de Madrid, realizó Xavier Bóveda a Cansinos Assens - en El Parlamentario. En ella se hace un análisis de la realidad literaria española y se formulan las líneas básicas - de lo que debía ser la nueva literatura. Cf.: BOVEDA, X.: - "Los intelectuales dicen", en El Parlamentario, Madrid, XII-1918. Reproducido por Gloria Videla (1971, pp. 31 y 34).
135. Cf. la edición facsímil y el estudio preliminar de Juan Manuel Bonet: CANSINOS ASSENS, R.: 1978.
136. Ibid. pp. 31-33.
137. El manifiesto apareció en la prensa madrileña a finales del otoño de 1918. No lo hemos encontrado, pero todos los testimonios, incluso los de la época, lo aseguran. Como refiere - la citada entrevista de diciembre en El Parlamentario, debió aparecer a finales de ese mismo mes. Apareció también en Grecia, nº XI, Sevilla, 15-III-1919, p. 3, firmado por X. Bóveda, César A. Comet, F. Iglesias, P. Iglesias, Guillermo de - Torre, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Arca. Resulta inútil insistir en el complejo, polémico y oscuro proceso de génesis anecdótica del Ultraísmo literario. El tema, aun-

que por supuesto no está agotado, ha sido ampliamente removido por actores, testigos e historiadores. La bibliografía tanto documental como crítica es muy abundante y está sobradamente recogida en las dos obras ya citadas: El Ultraísmo de Gloria Videla y el capítulo correspondiente de la Historia de las literaturas de vanguardia de Guillermo de Torre, libros a los que debemos la mayor parte de los datos relativos al Ultraísmo, a sus revistas inencontrables, a sus "veladas", etc.

138. Cf.: FRANCÉS, J.: 1919, pp. 117-122. ENCINA, J. de la: 25-IV-1918.
139. Recogido por Francés, art. cit. pp. 117 y 118.
- 139'. Cf.: FRANCÉS, J.: 1919, pp. 352-354.
140. Cf.: ENCINA, J. de la: 16-V-1918. FRANCÉS, J.: "La exposición de pintura francesa. Prólogo. Los errores y desaciertos del Comité organizador. El delegado francés L. Daut. Los Cuadros", en El Año Artístico 1918, Madrid, 1919 (con abundantes reproducciones).
141. Cf. las "Memorandas" de El Año Artístico 1918, Madrid, 1919, (meses II-III-IV y V).
142. DIEZ CANELO, E.: 28-II-1918.

143. APOLLINAIRE, G.: 21-XI-1918.

144. Las relaciones de "Grecia" con el Ultraísmo han sido prolijamente estudiadas por Gloria Videla (1971, pp. 42-45), sobre todo a partir de 1919, cuando se creó un cuerpo de redacción integrado por Cansinos Assens, Miguel Romero Martínez, Pedro Ralda, Adriano del Valle, Rogelio Buendía y Luis Claudio Mariani. Lo mismo podemos decir de las demás revistas vinculadas con el área del Ultraísmo.

145. Cf.: LLORENÇ ALDIGAS, J.: 15-VIII-1911, pp. 4y 5.

146. Cf.: DOMINGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII y X-1943, p. 263.

147. SALVAT PAPASSEIT, J.: 1919.

148. TORRES GARCIA, J.: 1919.

149. Cf.: VALLE, A. del: I-IV-1919, pp. 12-14.

150. CANSINOS ASSENS, R.: I-1919, pp. 1 y 2.

151. Cf.: VIDELA, G.: 1971, pp. 54 y 55.

152. CHADAS, J.: I-1919, pp. 1 y 2.

153. COBET, C.A.: IV-1919, pp. 86-91.

154. COBET, C.A.: IV-1919, pp. 91-94.

155. Cf.: TORRE, G. de: 1965, p. 350. No hay que confiar demasia-



do en las eliquetaciones de este autor, pues a veces no están exentas de una oculta voluntad de protagonismo y acaban derivando en inquisiciones estilo Breton.

156. TORRE, G. de: V-1919.

157. Cf.: FRANCES, J.: "Barradas el vibracionista" (FRANCES, J.: 1920, pp. 118 y 119). Contrariamente a la repulsa expresada por Celso Lagar, Francés protegía esta vez la obra de Barradas.

158. LAFUENTE FERRARI : "En el centenario de Iturrino", en - el Catálogo de la exposición Francisco Iturrino, Madrid, - III-V-1976, Banco de Bilbao, p. 21. ENCINA, J. de la: 5-VI-1919 y 12-VI-1919. FRANCES, J.: 1920, pp. 210-214.

159. DIEZ CANEDO, E.: 17-IV-1919.

159'. FRANCES, J.: 1920, pp. 120-123.

160. JACOP, M.: 1-II-1919, p. 2 y 15-II-1919, pp. 4 y 5.

161. CENDRARS, B.: 30-VII-1919, pp. 5-7.

162. TZARA, T.: 20-VII-1919, p. 10.

163. GALVEZ, P.L.: 1-V-1919, p. 7.

TORRE, G. de: 20-X-1919, p. 5. (Artículo que habla también de Dada en general).

164. Cf.: GALVEZ, F.L.: 20-V-1919.  
       GARCÍAS, P.: V-1919, pp. 76-80.  
       ADRIANUS (Adriano del Valle): V-1919, pp. 19 y 20.
165. Cf.: FRANCÉS, J.: 1920, p. 221.
166. Ibid. p. 339.
167. Ibid. p. 317 y ss.
168. ENCINA, J. de la: 18-IX-1919.
169. FRANCÉS, J.: 1920, pp. 183-206.  
       GARCIA GUATAS, M.: 1976, pp. 67-72.  
       Libro de oro de la Exposición Hispano Francesa de Bellas -  
       Artes celebrada en la Lonja de Zaragoza durante los meses -  
       de mayo y junio de 1919, Madrid, 1919, Artes Gráficas -  
       Mateu.
170. GARCIA GUATAS, M.: 1976, pp. 39-47.
171. ANONIMO: En Grecia, nº 32, 1919, p. 9. (Tomado del li-  
       bro de Gloria Videla. (VIDELA, G.: 1971, pp. 57 y 58).
172. RAYNAL, M.: Prefacio del catálogo de la "Exposició d'Art -  
       Frances d'Avantguarda", Barcelona, 26-X al 15-XI-1920, -  
       Galerías Dalmau. Fragmento traducido del francés.

173. RAYNAL, E.: 22-XI-1920, p. 4. ANONIMO: "Una exposició d'Art francès d'Avançada a Barcelona", en La Veu de Catalunya, Barcelona, 22-X-1920, p. 6.
174. FOLCH I TORRES, J.: 16-II-1920.
175. FOLCH I TORRES, J.: 20-III-1920, p. 6.
176. Cf.: JARDI, E.: Catálogo de la exposición antológica de Torres García, loc. cit. pp. 24 y ss.
177. Este dato lo hemos tomado del mencionado catálogo conmemorativo de Dalmau, cuya lista de exposiciones lo da como posible, al tiempo que habla de la realización paralela de los exposiciones de Torres García, en las Laietanes y en La Publicitat. En esta relación de exposiciones sólo están recogidas un 70%, aproximadamente, de las que realizaron las citadas galerías.
178. Cf.: ROMERO ESCASI: 1973, p. 90.
179. SALVAT PAPASSEIT, J.: 1920, S/I. Cf.: TEIXIDOR, J.: VII-1934, pp. 320 y 321. ANONIMO: "Futurista pero no mucho", en España, nº 277, Madrid, 21-VIII-1920, p. 10.
180. ENCINA, J. de la: 20-III-1920.
181. Todos estos extremos han sido exhaustivamente estudiados por Antonina Rodrigo (RODRIGO, A.: 1975, pp. 50 y 128). (Incluye foto de la representación, con los figurines de Barradas).

- cf.: GARCIA LORCA, F.: 1977, p. 1506.
182. FRANCES, J.: 1921, p. 392.
183. Existe facsímil de la revista y de otros documentos relacionados con ella, publicados por la revista Pefia La-bra, nº 18, Santander, invierno 1975-1976. (Dedicada al - Ultraísmo). DIEZ CANEDO, E.: 1920, p. 11. (En España, - nº 249). -
184. TORRE, G. de: XII-1920, pp. 9-12.
185. ANONIMO: En Reflector, Madrid, 1920.
186. Apareció como suplemento de Grecia, nº 50, Madrid, I-XI-1920. Existe reproducción fotográfica en el libro de Gloria Videla, (VIDELA, G.: 1971, pp. 334 y 335).
187. GOMEZ CARRILLO, E.: 30-VI-1920, pp. 1 y 2.
188. VARIOS: "El movimiento Dada", en Cervantes, Madrid, VII-1920, pp. 93-97.
189. cf.: TORRE, G. de: 1965, pp. 336 y 337.
190. cf.: VIDELA, G.: 1971, p. 76.
191. GONZALEZ OLFELILA : 1920. (En Grecia, nº 42).
192. cf.: FRANCES, J.: 1921, p. 104. (En 1920 D. Vazquez Díaz con-

currió también a la Nacional).

193. VIDELA, G.: 1971, pp. 80 y ss.

194. ANONIMO: "Del Madrid funambulesco", en La Voz, Madrid, 28-I-1921.

ANONIMO: "Nuestra velada", en Vltra, nº 2, Madrid, 10-II-1921.

195. TORRE, G. de: 20-II-1921 y I-1921, pp. 160-169.

II-1921, pp. 339-352 y III-1921, pp. 416-439.

196. Cf.: Vltra, nº 10, Madrid, 10-V-1921.

197. ANONIMO: "Los jóvenes ultraístas en el viejo Ateneo", en El Tiempo, Madrid, 1-V-1921.

198. Cf.: VIDELA, G.: 1971, pp. 56 y ss.

198\*, Cf.: TORRE, G. de: 1968. (Reproducido en el citado nº 18 de Peña Labra).

199. Cf.: TORRE, G. de: 1965, p. 546 y 547.

200. ACHIL, B.: II-1921.

200'. El eco crítico de esta exposición de 1918 está ampliamente - recogido en el libro de Angel Benito. (BENITO, A.: 1971, pp. 117 y ss.).

201. TORRE, G. de: 20-IV-1921.

202. FRANCES, J.: 1922, pp. 72-79.
203. NERVEN, M.: VII-1921.
204. FRANCES, J.: 1922, pp. 111 y 112.
205. MORENO VILLA, J.: 1975, p. 169.
- 205'. ALBERTI, R.: 1975, p. 130. Del mismo autor cf.: VI-VII-1924.
- 205''. Cf.: CARDEVILA, J.M.: 1-XII-1921, pp. 5 y 6.
206. Existe edición facsímil, L<sup>a</sup> Leteradura, Barcelona, 1976.
207. En Alfar aparecen dibujos de Dalí fechados incluso en 1922.
208. Citado por Sebastián Gasch. (GASCH, S.: 4<sup>o</sup> trim. 1970). No - hemos podido localizarlo aún.
209. José Francés se hizo eco de este comienzo del año exhi-  
bitivo de Dalmau. Cf.: FRANCES, J.: 1923, pp. 35, 50 y -  
106. Con la Asociación Catalana de Estudiantes exponían -  
Lasplagas, Ferrer, Rosell, Salló, Cardunets, Amer, Picó, Ta-  
rassa, Ribas, Puigdemòls, Rocas, Audet, Padrell, Mosquets,  
Eusquets, Cabañes, Moragas, Opisso, Amat, Feu, Nicolau, Reig,  
Oriol Gil, Collell Casany, Celpi, Vives, Trueta, Wall, Mir y  
el joven Salvador Dalí, que verifica su primer contacto con  
el marchante en una de esas "casualidades" que su olfato pros

pectivo siempre le han deparado. Con la agrupación de Artistas Catalanes lo hicieron E. Bosch,, Luis Bracons, Ferrán Callicó, Manuel Cano, Juan Corominas, Pere Creixams, Pere Dau-  
ra, J. Girbal, Pere Jou, Mussons, Guardia, Raquí, Salvá y Vi-  
dal. Con Nou Ambient, los mismos: F. Camps, A. Iglesia, T. -  
Llobet, A. Roca, R. Soler, J. Ventosa y Vidal Galicia.

210. La citada relación de exposiciones de Dalmau, sitúa esta ex-  
posición entre el 18 del XI y el 8 del XII. El catálogo, del  
que existe un ejemplar en el Museo de Arte Moderno de Barce-  
lona, le da un más más de duración: del 18 de octubre al 8 de  
diciembre. Ello indicaría una gran importancia concedida a -  
esta exposición.

211. Figuraban, además, seis dibujos sin título.

212. ALBERTI, R.: 1975, p. 131.

213. *ibid.* pp. 151 y 152.

214. Este es un dato suelto que no hemos terminado de comprobar.

215. Cf.: PANTORRA, B. de: 1948, p. 242.

216. SANCHEZ, A.: 1975. En la revista Ronsol, nº 3, Lugo, VII-1974,  
aparece un dibujo de Alberto que reproduce el ambiente del -  
café de Atocha.

217. LORENO VILLA, J.: 1975, pp. 101 y ss.

218. Cf.: RODRIGO, A.: 1975, pp. 19 y ss. (con amplia documentación).
219. DALI, S.: 1975, pp. 74-76. La edición original: PARINAUD, A y DALI, S.: Comment on devient Dalí, Paris, 1973, Opera fundi.
220. FRANCES, J.: 1923, pp. 245 y 258. ESPINA, A.: 23-XII-1922.
221. TORRE, G. de: VIII-1922, pp. 333-336.
222. Cf.: BRIHUEGA, J.: 1979, pp. 271-274.
223. Sólo publicó cuatro números entre el 15-XI y el 30-XII-1922.
224. ALBERTI, R.: 1975, pp. 223 y 224.
- 224'. Cf.: ANONIMO: "Academias", en La Pluma, Madrid, VI-1922. Gonzalo Rodríguez Lafora (Madrid 1886) fue uno de nuestros más prestigiosos neurólogos, cuyos escritos alcanzaron fama internacional. En la 2ª década fundó la Escuela de Niños Anormales (clausurada a los dos años), y, en 1920, la revista Archivos de Neurobiología (unto con el Dr. Sacristán y J. Ortega y Gasset). Sus actividades en el campo de la psiquiatría (había trabajado en Viena y en París) le convirtieron en uno de los principales difusores en España de las teorías y técnicas del psicoanálisis.
225. Cf.: NIETO ALCAIDE, V.: Texto del catálogo de la sala de Honor del IIF Certámen Nacional de Artes Plásticas, Madrid, 1963.



Servicio Nacional de Educación y Cultura. Organizaciones del Movimiento.

226. Cf.: RODRIGUEZ AGUILERA, C. : 1977.

227. Exponían: Baixeras, Bebet, Blanes, Cabanyes, Camps, Campmany, Canals, Cardunets, Carles, Casanovas, Casas, Castedo, Colom, Elías, Espinal, Galwey, Gargallo, Genover, Guardia, Junyent, Llimona, Malarriaga, Mallol, Marqués-Puig, Ll. Masriera, Matilla, Moises, Mombrú, Mompou, Nogués, Puig-Perucho, Rafols, Ricart, Rincón, Roca, Ros, Soler de las Casas, R. Soler, Urgell, F. Vayreda, C. Vázquez, Vidal-Galicia y Vidal-Gomá.

228. Cf.: TORRE, G. de: 1925, p. 61.

229. TORRE, G. de: 1923.

229'. TORRE, G. de: VIII-1924, p. 8.

230. Cf. Catálogo de la exposición antológica de Olivares, Madrid, III-1976, B.E.C., p. 11.

231. GARCIA MAROTO, G.: 24-II-1923.

232. ENCINA, J. de la: 28-II-1925.

233. PLANDIURA, L.: 7-III-1923. Sobre la actividad del coleccionista Plandiura, cf. el nº extraordinario de Gaceta de les Arts, nº 2, Barcelona, X-1928, íntegramente dedicado a Plandiura y

a sus colecciones.

234. D'ORS, E.: 1967, pp. 16 y 17.
235. ANONIMO: "Cómo fue", en Alfar, nº 51, La Coruña, VII-1925.
236. D'ORS, E.: 1923, (Rev. de Occidente, T. II, pp. 145-162). En 1921 había aparecido en París el libro de Gino Severini Du - Cubisme au Classicisme.
237. Evline López Campillo ha publicado un magnífico trabajo sobre la Revista de Occidente cuyo título ya es significativo en sí mismo: La Revista de Occidente y la formación de minorías. - 1923-1936. (LOPEZ CAMPILLO, E.: 1972).
238. BONIGAS TARRAGO, P.: I-IV-VII-X-1943, p. 275.
239. Por ejemplo el artículo de Junoy "La crisi de l'Art actual", (JUNOY: 15-III-1926), hecho por un hombre que se ha vuelto - propugnador del retorno al orden, al clasicismo y a la búsqueda a través de ello, nuevamente, de una identidad artística catalana.
240. Por ejemplo el violento artículo de Sebastià Gasch: "Al marge d'un article de Joan Lacs", (GASCH, S.: 1-II-1927).
241. Cf.: JORDI: IV-1924, y el dibujo de J. Ventosa que aparece también en el nº 1 de Nou Ambient, p. 11.
242. Existe facsímil, LA Leteradura, Barcelona, 1977.

243. SOLDEVILLA, C.: 24-XII-1924, pp. 58-64. ESCLASANS, A.: 15-I-1925, p. 81.
244. El prólogo de este catálogo fue reproducido por Francés. - (FRANCES, J.: 1925, pp. 246 y 247). Cf.: KIBET: VI-1924. Sobre esta época del escultor, ver también: PERMANYER, L.: 1975, pp. 51-70.
245. Esta actitud quedaba explícitamente reflejada en el folleto editado por la Residencia en el año de su fundación. Cf.: JIMENEZ FRAUD : 1971, p. 437. Esta obra dedica amplios capítulos a la Residencia de Estudiantes: pp. 431-519.
246. MORENO VILLA, J.: 1975, pp. 161, 162 y 169.
247. Gran parte del espacio que D'Ors dedica a Sunyer en Mi Salón de Otoño, viene motivado por esta exposición.
248. BENDEZ CASAL, A.: 20-VII-1924.
249. ORTEGA Y GASSET, J.: II-1920 (T. III, p. 129 y ss.).
250. RIVAS CHENIFF, C.: 15-III-1924. Rivas no decía que el citado pintor a quien se había rechazado fuese Vázquez Uíaz y dedica el artículo por completo a Dalí.
251. DALI, S.: 1975, pp. 78 y ss.
252. SUBIAS, J.: V-1924. Son muy interesantes las reproducciones -

que ilustran este artículo, pues muestran obra de Dalí muy poco conocida.

253. PASZKIEWICZ, M.: II-1924, pp. 9 y 10.
254. PASZKIEWICZ, M.: III-1924, pp. 3 y 4.
255. FERRANT, A.: XI-1923, XII-1923, I-1924, IV-1924, VIII-1924 y I-1925. Ya en el número de IX-1923 había publicado otro artículo con el título: "El regionalismo en arte".
256. GRIS, J.: IX-1924, pp. 24-30.
257. Para todo lo relativo a Ronsel, cf.: Ronsel. Revista de arte, número conmemorativo del cincuentenario de su publicación (1924-1974), Vigo, 1975, Artes Gráficas Galicia.
258. Cf.: ROSET CORREA, A.: *ibid.* pp. 9-13.
- 258'. Basta analizar el cuestionario de "La Gaceta Literaria" sobre la vanguardia para corroborar este juicio.
259. La revista "La Mú Trencada", por ejemplo, dedicaría un amplio espacio literario y gráfico a Felipe Casoratti (cf.: GIARDINI, C.: 15-I-1925, pp. 73-77) y, en general, Italia, el clasicismo y la Renaixença vuelven a aparecer como referencia en todas sus páginas. Ya vimos también lo que había pasado con B'Urs o con Junoy.

259'. Cf.: CERNUDA, L.: 1957.

259''. El catálogo de la Exposición Nacional describía así la pintura: "Representa este cuadro, de teosófico concepto, la más formidable de las tentaciones que Buddha hubo de soportar en el continuado y duro ascetismo al que le impulsó su fervor religioso..." "La lucha es cruel, Mara, el Demonio, el Malo, ha desatado contra Buddha a las Apsaras, sus diabólicas hijas, de invencible atracción, de fascinadora hermosura: el Deseo, que languidece bajo un lascivo abrazo; la Concupiscencia, que flota en el aire, con su cuerpo mitad de pantera, mitad de mujer; la Ternura, tendida a los pies del sublime extático con soñador abandono; la Voluptuosidad, mostrando, también tendida, su ardiente belleza..." "Y Buddha, insensible a todas las promesas de sensualidad de las infernales criaturas y de la fingida esposa, les dice, siempre inmovible: 'Mujeres, no sois más que sombras'..."

260. Cf.: PANTORBA, B.: 1948, pp. 252 y 253; y 260 y 261.

261. Gloria Videla no nos da apenas datos de esta revista (VIDELA, G.: 1971, p. 64). Más explícito es Guillermo de Torre (TORRE, G. de: 1965, p. 549). En la Hemeroteca Municipal de Madrid se conserva un ejemplar del nº 1.

262. ANONIMO: "Pretensión", en Plural, nº 1, Madrid, I-1925, pp.1-3.

263.: TORRE, G. de: I-1925, pp. 3-7.

264. PRETON, A.: I-II-III-1925. Al parecer la Revista de Occidente empezó a proporcionar enseguida ejemplares de "La Révolution Surréaliste". Cf.: CANO, J.L.: VI-1950.
265. ARCONADA, C.M.: II-1925, pp. 22-28.
266. PICON, P.: IX-1925, pp. 9-12.
267. BERGAMIN, J.: V-1925, p. 3.
268. Tomado de NADEAU, M.: 1964, pp. 76 y 77. Estos fragmentos habían sido ya publicados en La Révolution Surréaliste, nº 4, - Paris, 15-VII-1925.
269. ORTEGA Y GASSET, J.: 1925.
270. TORRE, G. de: 1925.
271. Cf.: LOPEZ CAMPILLO, E.: 1972, pp. 260, 263 y 269.
272. TORRE, G. de: "Confrontaciones a distancia", introducción de 1953, recogida en TORRE, G. de: 1965, p. 15.
273. FRANCES, J.: 1927, pp. 220 y 221.
274. Cf. nuestro estudio en el catálogo de la Exposición Conmemorativa de la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos" (V-VI-1925), Madrid, VI-1975, Club Urbis.
275. AFONSO: "Cómo fue", en Alfar, nº 51, La Coruña, VII-1925, pp. 27-30.

276. VARIOS.: "Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto", *ibid.* p. 2.

277. En el citado nº 51 de Alfar, Abril aparece, indirectamente, como el teórico del grupo, publicando un largo artículo (24) ("La crítica de arte, sus fundamentos y su alcance", pp. 8-22), transcripción de una conferencia que pronunció en "La casa del libro" el 25-V-1925; en él se arremete nuevamente contra D'Ors. Sería lógico incluir a de Torre como cabecilla de la iniciativa (Moreno Villa lo asegura en Vida en Claro, 1975, p. 164) pero es muy extraño no haber encontrado ningún escrito suyo que verse sobre dicha exposición; el manifiesto, desde luego, no tiene la menor traza de su mano, mucho más - fogosa y sectaria.

278. Cf.: ANONIMO: "Hoy ha sido inaugurada la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", en La Voz, Madrid, 28-V-1925. Catálogo de la Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, V-VI-1925 (S.I). En la portada lleva un dibujo de Maroto: "Madrid".

279. En el paréntesis ponemos el número de óleos presentados por cada pintor, deducido del catálogo y de las críticas aparecidas en la prensa. Al ser el primero incompleto, es posible - que existan bastantes omisiones numéricas.

280. Cf.: ANONIMO: "Hoy ha sido inaugurada...", *loc. cit.*

281. La serie de artículos publicada por Juan de La Encina en La

Voz constituye una de las mejores fuentes de información sobre la E.S.A.I. Aparecieron en las siguientes fechas: 27-V, 29-V, 2-VI, 16-VI, 18-VI, 20-VI, 23-VI, 25-VI, 29-VI, 2-VII, 4-VII, 8-VII, 10-VII y están dedicados a la exposición en general o a artistas en particular.

282. Artículos de Francisco Alcántara aparecidos en El Sol: "La - primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos" (11-VI); "En el Salón de Artistas Ibéricos" (24-VI); "Darradas - en la Exposición de Artistas Ibéricos" (16-VII).
283. ANONIMO: "Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", en ABC, Madrid, 29-V-1925. DELARME, J.B.: 28-II-1925. FRANCES, J.: 1927, p. 127-130. MORENO VILLA, J.: 12-VI-1925 y VII-1925, pp. 80-91. "CANDIDO ROUCO": 1-VII-1925. "UN INGENIO DE ESTA CORTE": 6-VI-1925. GALISONGA, L. de: 21-VI-1925. ORTEGA Y GASSET, J.: "El arte en presente y en pretérito", alocución de 1925 recogida en ORTEGA Y GASSET, J.: 1970, pp. 71-84.
- 283'. RODRIGO, A.: 1975, pp. 26 y ss.
284. Algunos párrafos están reproducidos en TORRE, G. de: 1962, - pp. 78 y 79.
285. Fue reproducida en Alfar, La Coruña, X-1925, pp. 3-7.
286. PASZYKIEWICZ, M.: IX-1925, pp. 302-316.
287. DALI-PARINAUD: 1975, p. 60.



288. MOLAS, J.: 4º trim. 1970, p. 38.
289. ANONIMO: "El arte catalán moderno", en Heraldo de Madrid, -  
15-II-1926. FRANCES, J.: 1927, p. 245.
290. DALI-PARINAUD: 1975, p. 82.
291. MATEOS, F.: 25-II-1926.
292. ABRIL, M.: XII-1926, pp. 343-347.
293. ABRIL, M.: XI-1926, pp. 65-70.
294. GASCH, S.: VII-1926. Ese mismo junio expone en la galería -  
Fabre de París 34 obras que suponen su presentación en esta  
ciudad.
295. RAFOLS: 1926.
296. GASCH, S.: 1-XI-1926, pp. 1 y 2. FOLCH I TORRES, J.: 1-XI- -  
1926, p. 2.
297. CF.: GASCH, S.: XI-1926. FOLCH I TORRES, J.: 1-XI-1926.
298. GASCH, S.: 15-XI-1926.
299. CF.: RICHTER, G.: 15-V-1926.
300. JUNOY, J.M.: 15-III-1926.
301. Otros artículos de Sebastiá Gasch en L'Amic de les Arts duran  
te 1926:

"Vida artística internacional", (abril) (artículo anónimo sobre Picabia, claramente atribuible a Gasch).

"De galería en galería", (mayo) (sobre Miró, Picasso, Dalí, Togaes...).

"L'obra actual del pintor Miró", (agosto).

"La tragedia cezanniana", (septiembre).

"Max Ernst", (octubre).

302. CASSANYES, M.A.: X-1926.

303. ANÓNIMO: "Nuestras normas", en Mediodía, nº 1, Sevilla, VI-1926.

304. Existe edición facsímil, revista Litoral, nºs 25-30, Málaga, II-VII-1972.

305. BRETON, A.: VI-1926, p. 17.

306. FOIX, J.V.: I-1927. Sobre esta exposición cf.: FOLCH I TORRES, J.: I-II-1927.

307. MONTAÑA, L.L.: I-1927.

308. GASCH, G.: II-1927.

310. CASSANYES, M.A.: IV-1927.

311. DALÍ-FABIANER: 1975, pp. 107-110.

312. Cf.: GARCÍA LORCA, F.: VI-1927.

313. Mariana Pineda se estrenó en Barcelona el 24-VI-1927, puesta en escena por la compañía de Margarita Xirgú. Para todo lo referente a esta segunda visita de Lorca a Cataluña, cf.: RODRIGO, A.: 1975, pp. 91-125.
314. DALI, S.: VII-1927. Publicaría otros dos textos literarios en el nº de noviembre: "La meva amiga a la platja" y "Nadal a Brusel·les".
315. ANONIMO: "Chroniques artistiques", en Art Novell, Barcelona, VIII-1927.
316. Cf.: DALI, S.: VIII-1927.
318. GASCH, S.: X-1927.
319. DALI, S.: X-1927.
320. Artículos de L'Amic de les Arts en defensa de los cuadros de Dalí del Saló Tardor de 1927:  
 CARBONELL, J.: "Butlletí", (noviembre).  
 MONTANYA, Ll.: "Replica al senyor Joan Gols", (noviembre).  
 GASCH, S.: "Les fantasies d'un reporter", (noviembre).
321. DALI, S.: X-1927.
322. Otros artículos de L'Amic de les Arts que van construyendo su línea de cara a la literatura y al arte contemporáneos:  
 CASSANYES, M.: "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern",

(agosto).

GASCH, S.: "Arts decoratives". "¡Guerra a l'avantguardisme!",  
(agosto). "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern", (sept.).

CASSANYES, M.: "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern"  
(a l'amic Sebastià Gasch, encara)", (octubre).

DALI, S.: "L'incident M.A. Cassanyes-Sebastià Gasch", (octubre).

FOIX, J. M.: "Algunes consideracions sobre la literatura i  
l'art actuals", (noviembre).

323. GASCH, S.: 1-II-1927.

324. Cf.: RODRIGO, A.: 1975, pp. 130 y ss. GUTIERREZ GILI, : 1-  
III-1927.

325. El mayor acopio de datos sobre esta exposición lo encontramos  
también en: RODRIGO, A.: 1975, pp. 107-125. En él se reproduce  
el catálogo en que Dalí, Foix, Carbonell, Cassanyes, Góngora,  
Barradas, Gutierrez Gili y Gasch presentan la exposición.

326. GASCH, S.: VII-1927. (Sobre Lorca, Barradas y el decorado de  
Dalí para Mariana Pineda). DALI, S.: IX-1927, pp. 84 y 85.

327. AFONSO: 15-V-1927.

328. GASCH, S.: XI-1927.

329. FOIX I TORRES, J.: 15-III-1927.

330. GIL FERRAZ CABALLERO, E.: 1923. En 1927 publica Carteles, (Ba-

drid, 1927, Espasa Calpe). El libro incluye veinte cartelas compuestas, unas veces por distribuciones tipográficas, otras por textos ilustrados con viñetas y otras por textos y dibujos entremezclados en una simbiosis visual. Este último tipo es el que constituirá el modelo para su exposición de 1928 - en Dalmau. Para la bio-bibliografía de Giménez Caballero, cf.: HERNANDO, M.A.: 1975.

- 331. Cf.: MAINER, J.C.: 1971, p. 26. BASSOLAS, C.: 1975.
- 332. PEREZ MERINERO, C. y D.: 1974.
- 333. GARCIA MAROTO, G.: 15-I-1927.
- 334. OLIVARES, A.: 15-III-1927. TEIRADE, E.: 1-VIII-1927 y 15-XII-1927.
- 335. GASCH, S.: 15-IV-1927, 15-VII-1927 y 15-VIII-1927.
- 336. PEREZ FERRERO, M.: 1-VI-1927. GIMENEZ CABALLERO, E.: 15-XI-1927.
- 337. "ARISTO": 1-V-1927.
- 338. VARIOS: "Una encuesta a la juventud española", en La Gaceta Literaria, 15-VI-1927; 1-XII-1927; 1-I-1928; 15-I-1928; 15-II-1928.
- 338'. Por estas fechas incluso Arconada se manifiesta en contra de esta mutua implicación.

339. ESPINA, A.: 15-VII-1927.

339'. ESPINA, A.: 1-I-1928. Cf.: MORENO VILLA, J.: 1975.

340. RUI, F.: 1927. (Este libro sale en julio con una tirada de 2.000 ej.). En Revista de Occidente (VI-1927, pp. 274-330) se publicaron algunos fragmentos. La traducción fue hecha por Fernando Vela.

341. VELA, F.: 1927. "El arte al cubo" fue publicado también por la Revista de Occidente, (IV-1927, pp. 79-86).

342. CANSINUS ASSENS, R.: 1927.

343. GARCIA MAROTO, G.: 1927.

344. SANCHEZ, A.: 1927, pp. 45-47. Cf.: CHAVARRI, A.: 1975.

344'. Existe edición facsímil en ed. Turner, Madrid, 1977.

345. En el nº 4 de Verso y Prosa, Murcia, IV-1927, aparece un dibujo de Dalí ("La playa"), que desarrolla el tema iniciado en la parte baja del citado retrato de Lorca ("El poeta a la platja d'Ampuries").

346. El manifiesto anti-artístico es sobradamente conocido, pues - ha sido reproducido numerosas veces. Existen dos ediciones - facsímiles de las que la más rigurosa es la del paquete documental del catálogo conmemorativo de Balmau (loc. cit.). El - poseedor del original con que se confeccionó el otro facsímil,

(Literatura, Barcelona, 1977), también librero de la plaza - de San Justo, fue quien nos aseguró que el "Full Groc" se repartió en mano, por las calles y las bocas del Metro de Barcelona.

347. La mayor parte de ellos los hemos reproducido en nuestra antología: Cf.: BRIHUEGA, J.: 1979, pp. 122-126.
348. DALI, S.: II-IV-V-1928.
349. DALI, S.: III-1928.
350. DALI, S.: IX-1928.
351. GARCIA LORCA, F.: IX-1928.
352. Cf.: GASCH, S.: 4º trim. 1970, p. 44.
353. Cf.: BRIHUEGA, J.: 1979, pp. 144-152. No hemos localizado el texto localizado por Foix.
354. MONTAÑA, L.: III-1928. GASCH, S.: III-IV-1928. CASSANYES, M. A.: X-1928.
356. GIMENEZ CABALLERO, E.: 1927 y 1928.
357. ESPINA, A.: 15-I-1928. GASCH, S.: 1-II-1928. ABRIL, M.: V-1928, pp. 175-180.
358. Artículos de La Gaceta Literaria en torno a la visita de Marinetti a España (1928). GIMENEZ CABALLERO, E.: "Conversación -

con Marinetti", (15-II). TORRE, G. de: "Efígie de Marinetti", (15-II). MARINETTI, F.T.: "España veloz", (1-VIII).

359. APÓNITO: "Marinetti en Barcelona", en La Gaceta Literaria, Madrid, 1-III-1928.

360. DALÍ-PARINAUD: 1975, pp. 109-110 y 115-120.

361. GASCH, S.: X-1928.

361'. ESPINA, A.: 1-II-1928.

361''. Cf. anuncio aparecido en La Gaceta Literaria, 1-XII-1928.

362. ESPINA, A.: 1-III-1928.

363. ESTEVEZ ORTEGA, E. : 1-III-1928.

364. ESPINA, A.: 15-VI-1928. (Más bibliografía y reproducciones de las obras de esta exposición en GÓMEZ DE LA SERNA, R.: 1942).

365. ESPINA, A.: 15-XI-1928.

366. GIL FILLOL, L. : 25-XII-1928.

366'. ESPINA, A.: 1-I-1929.

367. GÓMEZ CABALLERO, L.: 1-XII-1928.

368. En 1928, Gasch incluye gran cantidad de artículos en La Gaceta Literaria:

"Naturaleza y arte", (1-I).



"Panorama de la moderna pintura española", (1-II).  
 "De un orden nuevo", (15-IV).  
 "Bibliografía artística", (15-V).  
 "Arte decorativo", (1-VII).  
 "Ramón Gaya", (15-VII).  
 "Joan Miró", (1-VIII).  
 "Pintura y cinema", (1-X).  
 "Un escultor: Rebull", (15-X).  
 "El arte poético y plástico del pintor Domingo", (15-VII).  
 etc.

369. DALI, S.: 15-X-1928.

370. GIMENEZ CABALLERO, E.: 15-IV-1928.

371. Todo lo referente a la actividad cinematográfica de La Gaceta Literaria está cuidadosamente recogido en el citado libro de los hermanos Pérez Merinero. El tema cinematográfico motivó una de las primeras apariciones de Ledesma Ramos en La Gaceta Literaria: Cf.: LEDESMA RAMOS, R.: 1-X-1928.

372. Cf.: BONIGAS, O.: 1970.

373. LE CORBUSIER: V-1928, pp. 157-193.

374. ORTEGA Y GASSET, J.: 15-IV-1928. GARCIA MERCADAL, : 15-V-1928 y 15-VII-1928.

375. VARIOS: "Nuevo arte en el mundo: Arquitectura 1928", en La Ga-

ceta Literaria, 15-IV-1928.

376. Existe edición facsímil, librería Leteradura, Barcelona, 1977.
377. Existe edición facsímil de este número, librería Leteradura, Barcelona, 1977.
378. DALI, S.: III-1929, p. 1.
379. GASCH, S.: III-1929, p. 2.
380. MONTANYA, Ll.: III-1929, p. 5.
381. DELLO, J.: III-1929, p. 5.
382. BUNUEL, L.: (entrevista con), III-1929, p. 16.
383. Existe edición facsímil, librería Leteradura, Barcelona, 1977.
384. VERDAGUER, M.: III-1929.
385. ANONIMO: "Notes", en Helix, Villafranca del Penedés, III-1929.
386. DIAZ PLADA, B.: V-1929. Cf. También: CASABOVA, C.: VI-1929.  
MASOLIVER, R.: X-1929. MASOLIVER, R.: XI-1929.
387. Un ejemplar del catálogo de esta exposición se encuentra en la fundación Amatller de Barcelona. Resulta imprescindible para una posible recuperación de la obra de Barradas.
388. TORRE, G. de: 15-V-1929.

389. GARCIA BELLIDO, A.: 15-VI-1929. (Existe facsímil de este ca  
tálogo en el paquete documental de la exposición conmemoratii  
va de Dalmau, op. cit.).
390. Ibid.
391. A veces surge una confusión al intentar contabilizar (como ha  
ce la lista de exposiciones de Dalmau) otra exposición denomin  
ada "exposición colectiva Neoplástica". No existe duda algun  
a de que ambas son la misma.
392. GASCH, S.: 1-XII-1929. BERIEL, R.: 1929.
393. DALI-PARINAUD: 1975, pp. 125-133.
394. D'ORS, E.: 15-XII-1929.
395. GARCIA BELLIDO, A.: 1-IV-1929. LUCIENTES, F.: 22-III-1929.
396. En La Gaceta Literaria, Madrid, 1-IV-1929.
397. MORENO VILLA, J.: 1-V-1929.
398. CHABAS, J.: 15-VI-1929.
399. Cuestionario "¿Cómo ven la nueva juventud española?", ibid,  
1-I-1929, 15-I-1929, 1-II-1929 y 1-III-1929. Con respuestas  
de R. Menendez Fidal, Andrenio, Azorín, Blas Cabrera, E. d'Ors,  
García Morente, Pedro Carrasco, Gregorio Marañón, Luis de Fa-  
lla, Nicolás Urgotí y Antonio Machado.

400. Son bastantes los artículos que este año La Gaceta Literaria dedicó al "perro":

MONTES, E.: "Un chien andalou", (15-VI-1929).

ANONIMO: "El perro andaluz", (1-XI-1929).

PIQUERAS, J.: "Boletín del cineclub", (15-XII-1929).

También Hélix se hizo eco del suceso: Cf.: LASOLIVER, R.: -  
"Un chien andalou", (XI-1929).

401. ANONIMO: "Grupo de los independientes", en Heraldo de Madrid, Madrid, 29-XI-1929. ANONIMO: "Se inaugura la temporada de invierno con el Salón de los independientes", ibid. 2-XII-1929. ANONIMO: "En el salón del Heraldo de Madrid, la conferencia - de D. José Francés", ibid. 2-XII-1929. CRIADO Y ROBERO: 14- - XII-1929 y 17-XI-1929. S.O.: 3-XII-1929. NOVAS TEIXEIRA: 1- - III-1930.

402. GASCH, S.: 15-VI-1929. SANCHEZ RIVERO: VI-1929. FARRUJIA, R.: 5-V-1929.

403. ALBERTI, R.: 1-XII-1929.

404. La Gaceta Literaria, Madrid, 1-VIII-1929.

405. GASCH, S.: IX-1929, pp. 69-71; X-1929, pp. 73-76; XI-1929, pp. 75 y 76; y XII-1929, pp. 68-71.

406. ARCONADA, C.E.: X-1929, pp. 78-81.

407. PIJEANOV, J.: 1929.

408. Cf.: AGUILERA CERNÍ, V.: 1966, p. 27.
409. FORNET, E.: 15-VII-1929.
410. AUB, M.: 1-VIII-1929. GASCH, S.: ibid, 1-III-1929.
411. Sólo hemos podido consultar el nº del XII-1929. La revista - no indica periodicidad.
412. Antonina Rodrigo ampliaba hasta dos las ocasiones en que Lorca había expuesto públicamente sus obras plásticas: la de Dalmau de 1927 y una colectiva en el Ateneo de Huelva en 1932. - Con esta de Granada y la colectiva de Hospitalet, de 1928, - son ya cuatro las que pueden contabilizarse.
413. Cf.: ANONIMO: "Actualidad artística en España", en Gaceta de Bellas Artes, Madrid, 15-XI-1929.
414. Gasch, que en la actualidad se encuentra bastante enfermo, - apenas pudo ordenar sus recuerdos cuando le preguntamos por - esta ruptura. Foix nos dijo que sus causas siempre permanecieron oscuras y que las cosas sobrevinieron de la noche a la mañana, tal vez a raíz de un intercambio de correspondencia, como el que casi le hizo a Gasch perder la amistad con Miró. Joaquim Molas ha estudiado el proceso de esta disolución en el - mencionado artículo "La literatura catalana y los movimientos de vanguardia". (MOLAS, J.: 4º trim. 1970, pp. 39-42), si - bien la frase de Gasch a la que hace referencia no es de 1930,

sino anterior y completamente compatible con sus momentos - más violentos. (Cf.: CARRETES, A.: X-1929, p. 3).

415. Cf.: MASOLIVER, R.: I-1930.

416. Recogido y traducido en DIAZ PLAZA, G.: 1975, pp. 25 y 26; y 46-48.

417. Fue publicada en Hélix, nº 10, Villafranca del Penedés, III-1930.

418. Existe edición facsímil, L<sup>a</sup> Letradura, Barcelona, 1977.

419. La obsesión surrealista de estos tres últimos números de Hélix puede rastrearse en los siguientes artículos:

MONTANYA, LL: "Primeres notes sobre Ulysse", (nº 9 y 10).

MASOLIVER, R.: "Conferencias", (nº 10, p. 2).

GINENEZ CATALERO, E.: "Articulaciones de la mano en el cine", (nº 10, pp. 2 y 11).

GOBEZ DE LA SERNA, R.: "El paisaje de Castilla", (nº 10, pp. 3 y 4).

DALI, S.: "Posició moral del Surrealisme", (nº 10, pp. 4-6).

CASABOVA, C.: "Notes", (nº 10, pp. 6 y 7).

MASOLIVER, R.: "La bête andalouse", (nº 10, pp. 7, 8 y 11).

Cf. también los dibujos de Palencia y Planells.

420. ARDUBI: "Angel Planells", *ibid.* II-1930. GASCH, S.: IV-1930, pp. 37-39.

421. GASCH, S.: 1-VI-1930.
422. PEREZ FERRERO, M.: 15-X-1930. ANONIMO: "Esta tarde se ha inaugurado el Salón de los Independientes", en Heraldo de Madrid, Madrid, 1-X-1930. CRIADO Y ROMERO: 18-X-1930.
- 422'. OTERO SECO, A.: 15-XI-1930.
423. APRIL, G.: III-1930. MARQUINA, R.: IV-1930. ANONIMO: "Pedro Sánchez y Benaro Lahuerta", en Heraldo de Madrid, Madrid, 8-III-1930. D'ORS, E.: 1-IV-1930.
424. ANONIMO: "La exposición del pintor Climent y el escultor Planes", en Heraldo de Madrid, Madrid, 29-III-1930.
- 424'. VALCARCEL, A.: 15-IV-1930.
425. ANONIMO: "Pintura lírica de López Obrero", en Heraldo de Madrid, Madrid, 29-III-1930. CRIADO Y ROMERO: 1-V-1930.
426. MARQUINA, R.: 1-III-1930.
427. Este año, Ramón dedicó un extenso artículo en La Gaceta Literaria a esta pintora que había sido recluida en un psiquiátrico. (GOMEZ DE LA SERNA, R.: 1-IV-1930).
428. GIMENEZ CABALLERO, E.: 15-XII-1929..
429. GIMENEZ CABALLERO, E.: 10-XI-1967. Cf. también: PASTOR, M.: 1975.

430. D'ORS, E.: 1-IV-1930.
432. D'ORS, E.: 1-V-1930.
433. D'ORS, E.: 1-IX-1930, 15-XII-1930 y 15-XII-1930.
434. GASCH, S.: 1-I-1930.
435. GASCH, S.: 1-II-1930.
436. GASCH, S.: 1-V-1930.
437. GASCH, S.: 15-VI-1930.
438. GASCH, S.: 1-VI-1930. GIMENEZ CABALLERO, E.: 15-XII-1930.  
ROSA, R.: 15-VII-1930.
439. AIZPURUA, J.M.: 1-III-1930. CALVO AZCOITIA: 15-VI-1930. VA-  
QUERO, J.: 1-VI-1930. JIMERO, A.: 1-XII-1930.
440. En 1930, aparecen en Bolívar una serie de artículos en torno  
a la problemática social del arte; entre ellos son significa-  
tivos para nuestro trabajo:  
VALLEJO, C.: "Un reportaje de Rusia: Vladimiro Maiakovski",  
(13-IV).  
ELIA LLIBI: "Arte, revolución y decadencia", (1-V).  
ABRIL, X.: "Revolución y cultura", (15-VI).  
LIZO GUESALA, C.A.: "Expresión estética de la civilización ca-  
pitalista", (2-VII).



ABRIL, X: "Palabras para asegurar una posición dudosa", (15-VII).

441. Artículos de Nueva España en torno a la problemática social del arte y la literatura aparecidos en 1930:

ZUZAGAGOITIA, J.: "La masa y la literatura", (15-II).

DETHOREY, E.: "Pintura soviética", (1-V).

OBREGON, A. de: "Nueva interpretación de Cristo", (1-XI).

WESTERDAHL, E.: "De la abstracción, regreso", (25-X).

DIAZ FERNANDEZ, J.: "Poder profético del arte", (2-XII).

442. DIAZ FERNANDEZ, J.: 1930. (Este libro fue acabado de imprimir el 27 de noviembre).

443. BEL, G.: 15-VI-1930.

444. Tanto la exposición de Acín como la de González Bernal están ampliamente documentadas en: GARCIA GUATAS, M.: 1976, pp.110-113.

445. R.G.: 1-X-1930.

446. ANONIMO: "Exposición de Arquitectura y Pintura modernas en - San Sebastián", en AC, Barcelona, I-1931.

447. ANONIMO: "G.A.T.E.P.A.C.", en AC, Barcelona, I-1931.

447'. Juan de la Encina se encontraría con un museo completamente desarbolado en sus fondos y con unas instalaciones en un esta

de absolutamente lamentable. A finales de 1932, la remodelación del museo estaba concluida, y los resultados eran visibles a primera vista. Cf.: BELLEN, E.: XI-1932.

448. VARIOS: "Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y Poderes Oficiales", en La Tierra, Madrid, 29-IV-1931.

448'. En el libro de Bozal (BOZAL, V.: 1977, pp. 131 y 132), única obra donde hasta ahora se ha reproducido el manifiesto, se omite, por error, el nombre de Renau.

449. Todo esto queda cuidadosamente silenciado en las Memorias de Victorio Macho. (MACHO, V.: 1973).

450. Cf.: JARNES, B.: "Pinturas y dibujos de Francisco Mateos", en el catálogo de la exposición "Motivos estrafalarios", Madrid, XI-1931, Museo de Arte Moderno.

451. MATEOS, F.: 24-IV-1931.

452. MATEOS, F.: 22-XII-1931.

453. MATEOS, F.: 10-XII-1931.

454. MATEOS, F.: 29-V-1931. ABRIL, E.: 11-XII-1931.

455. Artículos de Mateos en La Tierra sobre el tema de la significación social del arte:

"Los socialistas y el arte", (2-VII-1931).

"¿Arte, político?", (15-VIII-1931).

- "Fin de la pintura burguesa", (10-IX-1931).
- "Carta a los pintores. El realismo", (15-IX-1931).
- "Los frescos de Quintanilla", (10-XI-1931).
- "¿Un arte proletario? Aclaremos", (25-XI-1931).
456. GIMENEZ CAPALLERO, E.: 1-III-1931.
457. GIMENEZ CAPALLERO, E.: 15-V-1931. Los ataques de G.L. al -  
surrealismo habían comenzado ya con el artículo de E. Montes:  
"El arte europeo en 1930" (MONTES, E.: 1-I-1931).
458. GIMENEZ CAPALLERO, E.: 1-RO-1931, 1-XI-1931 (a), y 1-XI-1931  
(b).
459. GIMENEZ CAPALLERO, E.: 1-XI-1931 (c).
- 459'. BECARUD, J.; LOPEZ CAFFILLO, E.: 1978, pp. 65-73.
460. Cf.: HERBANDO, H.A.: 1975, p. 322. (Los números de Robinson  
son: 112 (15-VIII-1931), 115 (1-X-1931), 117 (1-XI-1931), -  
119 (1-XII-1931), 121 (1-I-1932) y 122 (15-II-1932)).
461. GIMENEZ CAPALLERO, E.: 1-XI-1931 (a) y 1-XII-1931.
462. ABRIL, E.: IX-X-1931, pp. 444-446.
463. TORRE, G. de: 1931. (No hemos logrado localizar este libro).
464. La primera edición de ISMOS es de 1931. (Madrid, Biblioteca  
Nueva). Hay otras dos ediciones: Buenos Aires, 1943 (Poseidón)

y Madrid, 1975 (Guadarrama).

465. La mejor información sobre las revistas literarias españolas de los años 30 la hemos encontrado de CANO BALLESTA, J.: 1972.
466. ANONIMO: "Exposición permanente que el grupo Este del GATE-PAC ha inaugurado en Barcelona", en AC, nº 2, Barcelona, 2º trim. 1931.
467. MORENO VILLA, J.: 3º trim. 1931. GASCH, S.: 4º trim. 1931, nº 4.
- 467'. JORDY, J.E.: 1931 .
468. ESTIVILL, A.: 4-III-1931.
469. Cf.: CONNEDOR MATHEOS, J.: 4º trim. 1970, pp. 29 y 30.
470. GARCIA GUATAS, M.: 1976, pp. 113 y 117.
471. ANONIMO: "Nuestro saludo y nuestros propósitos", en Arte, nº 1, Madrid, IX-1932, pp. 2-7.
472. ABRIL, M.: IX-1932, pp. 5-12.
473. FERRANT, A.: IX-1932, pp. 13-19. El mismo artículo apareció - en AC, nº 10, Barcelona, 2º trim. 1933.
474. ELICASSO, E.: IX-1932, pp. 22-25. Cf. también: GASCH, S.: 15-I-1931.

475. ABRIL, M.: VI-1933, pp. 31 y 32. PEREZ MERINERO, D.: XII-1932.
476. Una publicación que reúne la mayor parte de los documentos y bibliografía en torno a La Barraca es el catálogo que el - equipo Multitud realizó para la exposición "La Barraca y su entorno teatral", Madrid, 1975, Gª Multitud.
477. Ibid. p. 3.
478. MATEOS, F.: 10-II-1932.
479. BERGALIN, J.: VI-1933, pp. 2-7. (Conferencia leída en la exposición de Palencia). MATEOS, F.: 10-V-1932.
480. MATEOS, F.: 10-V-1932.
481. PAREDES, F.: 19-XI-1932. ABRIL, M.: XIII-1932.
482. ABRIL, M.: 8-I-1933.
483. Cf.: MORENO VILLA, J.: 1977, p. 163.
484. Existe un amplio estudio y antología sobre esta revista: PEREZ MERINERO, C. y D.: 1975.
485. ANONIMO: "Itinerario de Nuestro Cinema", en Nuestro Cinema, nº 1, Madrid, VI-1932.
486. Por ejemplo, este año en Madrid, además de las citadas, aparecen: Hoja Literaria, Héroe, Indice Literario, Eco, etc.

487. Cf.: RPOBIBO: "Congreso Internacional de Arquitectura Moderna", en AC, nº 5, Barcelona, 1<sup>er</sup> trim. 1932. Para unas ideas básicas sobre las relaciones entre el G.A.T.E.F.A.C. y la política gubernamental, cf.: POBIGAS, O.: 1970, pp. 99-114.
488. Cf. la sección de noticias de AC, nº 8, 4<sup>o</sup> trim. 1932.
489. Una vez más remitimos al nº 79 de Cuadernos de Arquitectura, el estudio más completo publicado hasta la fecha sobre los - A.D.E.A.N. (salvo el A.D.L.A.N. Barcelona, Madrid, Tenerife de 1936 que apenas se menciona).
490. Los estatutos, firmados por el Gobernador Civil de Barcelona, pueden verse reproducidos en el mencionado número especial de Cuadernos de Arquitectura (p. 21). Igualmente su primer manifiesto (ibid. p. 27), que también se encuentra reproducido - (en facsímil) en el paquete documental del catálogo conmemorativo de Dalmau (op. cit.).
491. DIAZ PLAZA, G.: 1932.
492. SEIDER, J.R.: XII-1932 y IV-1932. SINCLAIR, U.: IV-1932. - RENAU, J.: III-1932.
493. Cf. el texto de Manuel García y García en el catálogo de la - exposición Renau, Madrid, 1970, Museo Español de Arte Contemporáneo, p. 26.
494. Cf. "Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolu-

cionarios", en El Pueblo, Valencia, 7-V-1933.

495. PEREZ MINIE, D.: 1975, pp. 23-25.

495'. Existe una tesis doctoral de Nicole Avant, con el título:  
Etude de la "Gaceta de Arte". (Ignoramos si está publicada).

496. ANONIMO: "Posición", en Gaceta de Arte, Tenerife, II-1932.

497. ANONIMO: "1<sup>er</sup> manifiesto racionalista de g.a.", ibid. VII-1932.

498. ANONIMO: "2<sup>o</sup> manifiesto racionalista de g.a.", ibid, VIII-1932.

499. ANONIMO: "3<sup>er</sup> manifiesto racionalista de g.a.", ibid. IX-1932.

500. ANONIMO: "4<sup>o</sup> manifiesto racionalista de g.a.", ibid. IX-1932.

501. ANONIMO: "Arquitectura: Orden", ibid. 1-V-1932.

502. WESTERDAHL, E.: IX-1932.

503. WESTERDAHL, E.: VII-1932.

504. LOPEZ TORRES, D.: X-1932.

505. WESTERDAHL, E.: III-1932.

506. ROZAL, V.: 1977, pp. 137 y ss.

507. En el citado libro de Antonina Rodrigo hay reproducidos fragmentos del catálogo de dicha exposición. (RODRIGO, A.: 1976, p. 124.

508. TORRE, G. de: XI-1933. Cf. también: ABBADIE: "Invitado por los artistas que exponen en el Salón de arte constructivo, Enrique Azcoaga habla de 'Pornografía y espectáculos'", en Gaceta de Bellas Artes, Madrid, X-1933.
509. Guillermo de Torre (TORRE, G. de: XI-1933, p. 1) cita, además, al escultor Germán Cueto, que, sin embargo, no figura en el catálogo del Salón de Otoño.
510. Tal "manifiesto" no es sino un cuaderno manuscrito, con textos y dibujos del que existe una edición facsímil. (Madrid, 1976, ed. Cultura Hispánica).
511. TORRES GARCIA, J.: II-1934. (Escrito en XI-1933).
512. Pueden verse obras de este período de Torres García ilustrando el artículo de BADRINAS, A.: XII-1933.
513. Cf.: JARDI, E.: Texto del catálogo de la exposición antológica de Torres García, loc. cit. p. 32.
514. ABRIL, M.: VI-1933 y 15-V-1933, pp. 154-163.
515. SANCHEZ, A.: VI-1933, pp. 18 y 19.
516. TORRE, G. de: V-1933, pp. 8-15.
517. GATEOS, F.: 16-III-1933.
518. GATEOS, F.: 28-II-1933.



519. ALBERTI Y OTROS: "Manifiesto de la asociación de amigos de 'Nuestro Cinema'", en Nuestro Cinema, Madrid, X-1933.

520. Existe edición facsímil, ed. Turner, Madrid, 1977. Lleva un estudio preliminar de E. Montero: "Octubre: revelación de una revista mítica" cuya lectura es fundamental para el conocimiento de las primeras alternativas culturales de directriz política. En él se nos dan datos aproximados sobre la tirada. (2000 ejes. aproximadamente), así como un análisis de los complejos mecanismos de vinculación de Octubre con otros grupos análogos extranjeros. A este respecto conviene dejar claro que, si bien la UEAP era filial de la AEAR francesa, las AEAR madrileña y barcelonesa eran orgánicamente independientes, aunque manteniendo buenas relaciones. Las dos asociaciones españolas que pueden considerarse como precedentes tanto de la UEAP como de las AEAR son: La Unión Cultural Proletaria, que fue fundada en Madrid en 1922, por Angel Pumaraga y otro grupo de disidentes izquierdistas del PCE; y la Unión de Escritores Proletarios Revolucionarios de Hispanoamérica, que fue fundada hacia junio de 1931 como sección de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (M. O. R. P.) y que contó con ochenta escritores y tuvo en su presidencia a J. Arderius, Velázquez, Ricardo Baroja, Pedro Répide y A. Espina. Ninguna de estas asociaciones tuvo excesiva importancia en el terreno de las artes plásticas; tuvieron, además, una -

vida histórica muy corta.

521. ARCONADA, C.M.: 6-VII-1933.
522. ANONIMO: "1ª Exposición de Arte Revolucionario", *ibid.* IV-1934.
523. BECARUD, J.; LOPEZ CAMPILLO, E.: 1970, p. 85.
524. Existe edición facsímil, La Letradura, Barcelona, 1977.
- 524'. CROUS, E.: 1934, (en Art, nº 0).
525. Cf.: CORREDOR MATHEOS, J.: 4º trim. 1970, p. 32.
526. GASCH, S.: 4º trim. 1970, p. 45.
527. ANONIMO: "La ciudad de reposo que necesita Barcelona", en AC, nº 7, pp. 24-31.
528. Cf.: AC, nº 11, p. 39.
529. ANONIMO: "Exposición surrealista del pintor Oscar Dominguez", en Gaceta de Arte, Tenerife, V-1933.
530. ANONIMO: "5º manifiesto racionalista de r.a.", *ibid.* 1-1-1933.
531. ANONIMO: "7º manifiesto de r.a.", *ibid.* V-1933.
532. ANONIMO: "8º manifiesto de r.a.", *ibid.* VII-1933. Sin duda se refiere a los sellos emitidos por la República con las efigies de Novellanos, Mariana Pineda, Ruiz Zorrilla, Concepción Are-

nal, G. de Azcárate, Lope de Vega, Ramón y Cajal, con el ma  
pa de la conquista del Amazonas o, incluso, una serie con -  
la Virgen de Montserrat. Todos ellos grabados con una minu-  
ciosidad casi fotográfica que les confería un aspecto poco  
diferenciable del que tenían los de la Dictadura. Cf.: CARNE-  
RAS CASDI, F.: "Filatelia", en la Enciclopedia Universal Ilus-  
trada Europeo Americana. Suplemento de 1934, Madrid, 1977,  
Espasa Calpe, pp. 406 y ss.

533. "9º manifiesto de g.a.", *ibid.* X-1933.

534. "10º manifiesto de g.a.", *ibid.* XI--1933.

535. ESPINOSA, A.: IX-1933.

536. LOPEZ TORRES, D.: III-1933 y IX-1933.

537. Aunque "Espartaco" apenas tiene relación con nuestro trabajo,  
en su nº 2 (IX-1934) trae el artículo anónimo: "Ensayos sobre  
un arte proletario".

537'. TORRE, G. de: VII-1934.

538. Cf.: Leviatan, Madrid, V-1934.

539. MORA-BARRAL-QUINTANILLA: "El proyecto del monumento a Pablo  
Iglesias en el Parque del Oeste", en Tiempos Nuevos, Madrid,  
20-IV-1934.

540. La edición española del libro de E. DIESTE es de 1934. (Yan-

ques ed. Col. Teseo, de la agrupación de artistas escritores de España y América). Pero había sido ya publicada en - Montevideo diez años antes.

541. PAYRO, J.; TORRE, G. de: 1934.

542. Cf. 4º trim. 1970, p. 11.

543. D'Aci i D'Allà, que se publicaba desde 1918, era por estas fechas la típica publicación cosmopolita dedicada a la alta burguesía, una especie de Vogue catalán. Sus ejemplares estaban lujosamente confeccionados y su contenido versaba sobre la vida "social", deportes, modas, etc.

544. Cf. A.C., nº 13, p. 41.

545. Por estas fechas las realizaciones del Grupo Este (G.A.T.E. P.A.C.) son ya considerables. Puede verse una detallada cronología de ellas en el artículo de BERNANDEZ CROS, E.: 1-11-1973, pp. 30-54.

546. Cf.: PENET, R.: X-1934.

547. Cf. Octubre, nº 6, Madrid, IV-1934, pp. 16 y 17.

548. EL DIVINO SAN VITOR: IV-1934. En el nº 2 de E (V-1934) apareció un artículo de Manuel Loraizábal titulado "Surrealismo".

549. APOPILO: "12º manifiesto de G.A.", en Gaceta de Arte, Teneri-

fe, IV-1934.

550. Inserta en el nº 23. Ibid, 1-II-1934.

551. LOPEZ TORRES, D.: III-1934, VII-1934 y XII-1934.

552. BOMCHARINE: 1-IIyIII-1934. CASTELLANOS, L.: VII y VIII-1934.

553. ANONIMO: "La teoría marxista del arte en la Rusia Soviética",  
ibid. VIII-1934, (trad. Angel Ferrant de Le Mois, París, X-  
VI-1934).

554. GARCIA CAGNERA, P.: XI-1934. VARIOS: "Fragmentos de las in-  
tervenciones de los delegados del Congreso de Moscú", ibid.  
XI-1934.

555. WESTERDAHL, E.: IV-1934.

556. GASCH, S.: 1933. WESTERDAHL, E.: 1934.

557. Existe facsímil, ed. Turner, Madrid, 1977.

558. Ibid, Madrid, 1977.

559. GIMENEZ CABALLERO, E.: II-1935, pp. 246-262; III-1935, pp. -  
510-523; IV-1935, pp. 96-107; VI-1935, pp. 495-516; VII-1935,  
pp. 95-131.

560. ABRIL, M.: 1935.

561. ANONIMO: "ADLAN-Barcelona. Exposición Hans Arp", en Gaceta de

Arte, Tenerife, III-1934.

Para lo relativo a la arquitectura de la Joyería Roca, cf.

AC, nº 14, pp. 15-17.

562. MONTAÑA, L.: 1<sup>er</sup> trim. 1935, pp. 35-42.

563. Cf.: CASSANAYES, M.A.: 4<sup>o</sup> trim. 1935, pp. 38 y 39. En el número de Cuadernos de Arquitectura dedicado a A.D.L.A.B. se reproduce la invitación y el catálogo de esta exposición, - loc. cit. pp. 18, 22 y 23.

564. RODRIGO, A.: 1975, pp. 363-370 (con reproducciones de este - decorado).

565. Existe edición facsímil, La Letradura, Barcelona, 1977.

566. Existe edición facsímil, Liechtenstein, 1977, Topos Verlag, S.A.

568. CARREÑO, F.: III-IV-1936.

569. RUIZ PEÑA- PEREZ INFANTES - INFANTES FLORIDO: X-1935. (Hace referencia a la línea del manifiesto de Caballo Verde para la poesía).

570. La visita del grupo surrealista a Tenerife está ampliamente documentada en el citado libro de Pérez Linik. (PEREZ LINIK, D.: 1975, pp. 53-107.)

571. PEREZ PINIE, D.: 1975, p. 50.

571'. Cf.: ANONIMO: "El caso del film surrealista 'La edad de oro' en Tenerife", en Gaceta de Arte, Tenerife, X-1935.

572. Eduardo Westerdahl nos confesó hace unos años que Bretón y los suyos lesdejaron casi arruinados, sobre todo por las cuantiosas consumiciones de whisky y cigarros puros, que jamás pagaban.

573. Cf. AC, nº 20, p. 40.

574. Recogido en el número de Cuadernos de Arquitectura dedicado a A.D.L.A.N., p. 19 (también se reproduce la relación de - obras expuestas).

575. Ibid. p. 16. (De Torre publicó un folleto titulado Picasso, noticias de su vida y de su obra (Madrid, 1936, Graf. Faure).

575'. Cf.: GOMEZ DE LA SERNA, R.: 1942, p. 25. (Con bastantes fotos y bibliografía sobre esta exposición.

576. Cf. catálogo de la exposición antológica de Alberto en Madrid, 1970, loc. cit. p. 10.

577. Cf. carta de de Torre a Marinello de 26-IV-1936, reproducida en el número de Cuadernos de Arquitectura dedicado a A.D. - L.A.N., loc. cit. p. 26.

578. MORENO VILLA, J.: 1977, p. 164.

579. SANCHEZ BARBUDO, A.: I-1937.
580. Recogido en Cuadernos de Arquitectura dedicado a A.D.L.A.M., loc. cit. p. 19. Cf.: SANTOS TORROELLA, R.: 1965, pp.215-221.
581. CALLICO, F.: 1936.
582. Ibid. pp. 31-33 y 85-97. Bozal (BOZAL, V.: 1967, pp. 145 y 146) afirma, un poco a la ligera, que el libro de Callicó - es una obra de teoría del arte social. Nada más lejos de la intención de este libro, que también se muestra refractario al arte soviético y a cualquier forma de tendencia política en lo artístico: "D'art proletari, se n'ha fet sempre. I és millor el que s'ha fet abans de l'era marxista que el que - els artistes soviètics produïxen" (CALLICO, 1936, p. 133. - Cf. también el capítulo "Art proletari", pp. 117 y 118).
583. Artículos del nº 37 (III-1936) de Gaceta de Arte dedicados - al tema picassiano:
- PICASSO, P.: "Declaraciones de Picasso", (pp. 10-13).
- PICASSO, P.: "Poemas inéditos de Picasso", (pp. 17-19).
- PRETON, A.: "Picasso poeta", (pp. 14-16).
- GOMEZ DE LA SERNA, R.: "El torero de la pintura", (pp. 21-24).
- ELIARD, P.: "Hablo de lo que está bien", (pp. 26-29).
- TORRE, G. de: "Apología del cubismo y de Picasso", (pp. 31-37).
- TORRE, G. de: "Bibliografía sobre Picasso", (pp. 85-91).
- ESTERDAHL, E.: "Picasso, recinto dramático de la pintura",



(pp. 58-64).

ROSA, J. de la: "Ante la anatomía de Picasso", (pp. 65-68).

MORENO VILLA, J.: "Al amigo que me pide tono confidencial",  
(pp. 69 y 70).

Recogía además una gran cantidad de reproducciones.

584. ABONIGO: "Visita y manifiesto de Gaceta de Arte a Madrid y  
Barcelona", en Gaceta de Arte, Tenerife, III-1936, pp.71-74.

585. VARIOS: "Manifiesto de ADLAN", ibid. p. 75.

586. ABONIGO: "Actividades del espíritu", ibid. pp. 76 y 77.

587. PEREZ MIRIE, D.: III-1936, 94-98.

588. PEREZ MIRIE, D.: 1945, pp. 91-100.

589. Artículos del nº 38 (último) de Gaceta de Arte (VI-1936):

WESTERDAHL, E.: "Joan Miró y la polémica de las realidades",  
(pp. 5-11).

WESTERDAHL, E.: "De Arp a Domínguez", (s/p).

HANDINSKY, L.: "Respuestas de Handinsky al cuestionario de  
Gaceta de Arte", (pp. 15-17).

TORRE, G. de: "La introducción artística de los grandes y pe-  
queños hombres", (s/p).

FERRANT, A.: "Declaraciones de Ferrant", (s/p).

590. MORENO VILLA, J.: 1977, p. 707.



Luis Jaime Brihuega Sierra

TP  
1982  
132-II



X-49-036265-5

LA VANGUARDIA ARTISTICA ESPAÑOLA A TRAVES DE LA CRITICA  
(1912-1936)

TOMO II

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1982



ARCHIVO

Colección Tesis Doctorales. Nº 182/82

© Luis Jaime Brihuega Sierra  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1982  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-24231-1982



BIBLIOTECA

**CAPITULO IV**

**RASGOS GENERALES DE LA ACTIVIDAD ARTISTICA CRITICA EN ESPAÑA**

**1909-1936**

En el capítulo anterior nos hemos limitado a componer una simple relación de hechos, procurando engarzar los datos escuetamente y evitando su análisis. El resultado es un mosaico bastante heterogéneo sobre cuyas dificultades de construcción y fragilidad para servir como corpus de los sucesos de la actividad artística crítica española ya habíamos advertido. Tampoco a nosotros nos ha pasado desapercibido, por ejemplo, que citar en un mismo año la Exposición de Arte Revolucionario de Madrid, el nº 2 de la revista "Arte", y "Art" de Lérida, el programa de radio de A.D.L. A.N. y el proyecto del G.A.T.E.P.A.C. para la Ciudad de Reposo de Barcelona, supone realizar una amalgama de elementos de naturalezas dispares, o incluso irreconciliables, pero inevitables desde el momento mismo en que fijamos el título de nuestro trabajo con una amplitud tan arriesgada.

Sin embargo, incluso en estos tres ejemplos que acabamos de citar, existe una relación capaz de unirlos, al menos, bajo una geometría metodológica común y es que en todos ellos, la estructura de comportamiento crítico/alternativa está presente como columna vertebral de sus propios comportamientos históricos. El dilema se plantea cuando reconsideramos la inclusión de sucesos como la exposición de Manolo Hugué en 1917, las de Iturrino en Artistas Vascos, la inclusión de la obra de Sunyer (que aparece a diestro y siniestra), el Salón de los Independientes de 1929, las exposiciones de Pruna, Mompou, Mercadé, la exposición de Togores en Madrid, las de Barral, Planes, Cristóbal Ruiz, Souto... Para que esta interrogante pudiera ser resuelta al margen de las simples intui-

ciones o de los artificios de la palabrería, harían falta otros datos de orden general: una vez más nos vemos en la obligación de volver a plantear la necesidad de ese contraste referencial de la actividad artística crítica que sólo puede provenir de un conocimiento científico de las sucesivas configuraciones de la ideología artística hegemónica. De ahora en adelante, nos toca proceder a una síntesis de rasgos generales de estas alternativas plásticas y para ello nos haría falta un conocimiento muy preciso de la historia y la estructura de la ideología artística dominante. Hoy por hoy no tenemos esto último más que a niveles puramente indicativos. Por ello, nos vamos a tener que volcar sobre el núcleo inequívoco de nuestro conjunto de datos; sobre los hechos que entablaron, abierta y explícitamente, una confrontación directísima con la ideología artística dominante. Las márgenes del conjunto quedarán, nuevamente, en los ángulos muertos de una generalización inevitable. Pero antes de intentarla convendría anotar algunos indicios más que permitan aumentar ese grado de intuición necesario para el perfilamiento de los límites de la actividad artística crítica. Nos referimos a esas aguas intermedias que siempre discurren entre las actividades crítica y acrítica, y que encuentran su razón de ser, al mismo tiempo, en la tolerancia, la ambigüedad, la capacidad de metamorfosis, que definen en cada momento a la ideología artística dominante, y en la actitud de algunos artistas cuyo comportamiento no es tan monolítico como rezan los textos de las iniciativas en que a veces se integran. Un dato esclarecedor es, por ejemplo, la aparición simultánea de nombres de artistas en las irrupciones de la actividad crítica y en plataformas tan características del otro frente como son las exposiciones oficiales.

Dejando de momento a un lado el fenómeno catalán, cuya compleja dificultad de esclarecimiento nos llevaría demasiado lejos si lo barajásemos como ejemplo (1); apartando también sucesos tan poco ordinarios como la sala del Grupo Constructivo en el Salón de Otoño del 33 o la de Angeles Santos en el de 1930, tan particulares como la presencia constante de un Solana en las Nacionales, o tan coyunturales como esa voluntaria falta de rigidez en los criterios de la S.A.I. que nos permite rastrear innumerables "Ibéricos" en las manifestaciones oficiales; incluso al margen de todo esto, las exhibiciones oficiales nos ofrecen, en una lectura no demasiado minuciosa de sus listas de expositores, unos cuantos nombres de los que en otras manifestaciones se barajaron como representantes genuinos de las nuevas tendencias artísticas. En la Nacional de 1920, por empezar con una fecha avanzada, figuran, entre otros, T. Pérez Rubio, Vázquez Díaz, Pelegrín, Cristóbal Ruiz, Planes, Eva Aggerholm y García Maroto. En la de 1922, Gregorio Prieto, Climent, Palencia, J. Frau, Barral, Pelegrín, Vázquez Díaz y Cristóbal Ruiz. En la de 1924, Botí, J. Frau, J. Mercadé, G. Prieto, C. Ruiz, Vázquez Díaz, Mateos, Barral y Pérez Mateos. En la de 1926, Hidalgo de Caviedes, Souto, Mercadé, Maroto, Gregorio Prieto, Frau, Vázquez Díaz, Botí, Pelegrín, Barral, Dunyach, Pérez Rubio, Olasagasti y Cristóbal Ruiz. En la de 1929, Junyent, C. Ruiz, Botí, Climent, Eva Aggerholm, Barral, Pérez Mateos, Planes y Renau. En la de 1930, Cobo Barquera, Isaías Díaz, Servando del Pilar, Botí, Frau, Hidalgo de Caviedes, Pelegrín, Pérez Rubio, C. Ruiz, Souto, Vázquez Díaz, Climent, Renau, Pérez Mateos y Dunyach. En la de 1932, Arteta, Margarita y José Frau, Lahuerta, Pedro Sánchez, Hidalgo

de Caviades, Pérez Rubio, C. Ruiz, Souto, Vázquez Díaz, Mercadé, Pelégrín, Pérez Mateos, Planes y Donyach. En la de 1934, Horacio Ferrer, J. Margarita Frau, C. Ruiz, Vázquez Díaz, Hidalgo de Caviades, Waldo Insúa, Gregorio Prieto y Souto (concurrían también los arquitectos Mercadal, Sánchez Arcas y Peduchi). En la de 1936, que fue clausurada a los pocos días de su inauguración (4-VII), Vázquez Díaz, Pruna, Mateos, Renau, C. Ruiz, los Frau, Garay, Pelegrín, Isaias Díaz, Gregorio Prieto, Horacio Ferrer, Souto, Caviades, Mercadé, Ponce de León, Maside, Flores, Barral, Eva Aggerholm, F. Domingo, Donyach y Planes. En cuanto a los Salones de Otoño, los resultados son parecidos. En el de 1923 aparece una extraña y primeriza obra de Picasso: "Un apache". En el de 1924, Garay, Barral, y C. Ruiz. En el de 1925, R. Gaya, Mercadé. En el de 1927 Planes. En el de 1929, Garay, C. Ruiz y Angeles Santos. En el de 1930, Lahuerta, P. Sánchez, Horacio Ferrer y Angeles Santos. En el de 1933 (además del grupo constuctivo) Juan Ismael. En el de 1934, los Frau, Félix Alonso, S. Almela, A. Jeute y Vázquez Díaz, etc. etc.

Por supuesto, son datos que hay que sopesar escrupulosamente dado que ninguno de estos artistas figuraron en el estrellato de las exposiciones oficiales, y tampoco sus figuras aisladas alcanzaron el carisma "vanguardista" de un Dalí, un Torres García, un Barradas o, incluso, un Alberto. Pero, sin caer en el tópico macluhaniano de que "el medio es el mensaje", sí conviene disponerse a una primera reflexión acerca de la importancia que las plataformas de consumo artístico tuvieron como marco



determinante para la identificación de una u otra actividades artísticas. Exponiendo juntos en el "Heraldo", Botí, Planes, Insúa Pérez Rubio, Isaías Díaz, Ponce de León y Cobo Barquera son el "Salón de los Independientes" ; desperdigados por las exposiciones oficiales, como acabamos de verlos, sólo son pequeñas toses en una melodía cuya audición no llega a interrumpirse, o tal vez pequeños semitonos que la ayudan a una deglución más cómoda, o esa "Sala del crimen" a la que se refería Alberti (cuando hablaba de su presencia, junto a Jahl, Paszkiewicz y de la Cueva, en el Salón de Otoño de 1920) que permite una mejor reproducción de los baremos vigentes para la "calidad" artística. Ello nos lleva a reafirmar que "Independientes" aglutinados e "Independientes" dispersos son dos fenómenos artísticos distintos cuyas entidades rebasan el simple contenido objetual de un conjunto de cuadros que, en ambos casos, podía haber sido incluso el mismo, y que la función crítico-alternativa de la producción artística depende, fundamentalmente, del conjunto de factores que condicionan su consumo por el público. A este respecto, el ejemplo del impacto producido por los "Ibéricos" es de un valor superlativo.

Sin embargo, en esta relación se presentan casos distintos, como es el de Vázquez Díaz, figura capaz de funcionar por sí sola como emblema del nuevo clima artístico y de representar, con su Primera Medalla de 1934 (al igual que las que obtienen Arteta y Pérez Rubio en 1932 y la que obtuviera Solana en 1922) pequeñas variaciones en la configuración de la ideología artística dominante.

Como ya dejábamos entrever al iniciar el capítulo anterior, si este trabajo hubiese tenido su marco cultural en Francia, Italia o Alemania, nuestra relación cronológica se hubiera podido limitar a recoger los hechos desarrollados en torno a los platos fuertes de Dalmau, a la plástica del Ultraísmo, al grupo de L'Amic de les Arts, G.A.T.R.P.A.C., A.D.L.A.N., "Gaceta de Art" o a los movimientos de orientación política. Pero los Benlliures, Sotomayores, Beneditos, Bilbaos, Hermosos, Sorias Aedo, Santam-rías... o sus equivalentes catalanes, vascos, y ¿porqué no?, los Sorollas y los Zuloagas, constituyen una realidad histórica de presencia constante en el caso español; una especie de gran angular que nos <sup>ha</sup> obligado a una precabida ampliación del radio de acción de nuestro campo visual. Aunque parte de lo que ha caído bajo estos "anuarios" de la actividad crítica, en rigor, no lo sea tanto, y multitud de datos nos indiquen la existencia de estas zonas de confluencia o superposición entre ambas direcciones de la actividad artística, el peso específico de la confrontación de estas dos direcciones alcanza en España magnitudes muy altas. Una confrontación que se desarrolla, muchas veces, más entre puras interpretaciones o incluso entre ficciones retóricas que entre las realidades de objetos artísticos cuyo análisis correcto y desapasionado no hubiese dado lugar a tales debates. Y no hablamos ahora del impacto en Madrid de una exposición vibrationista, del del "Full Groc" en Cataluña o del causado por las Exposiciones de Arte Revolucionario, ejemplos que, por motivos muy diferentes cada uno de ellos, conducían con sus apariciones públicas a una inevitable violencia del hábitat artístico pre-

existente, sino del deslumbramiento y de los contraataques que suscitaron la E.S.A.I., los "Independientes", la exposición de Iturrino en Madrid, etc. etc. o, en otro orden <sup>de</sup> cosas, de las causas que llevaron a la ruina económica a las Galerías Dalmau, que tan inteligentemente habían llevado su dinámica exhibitiva. Por muy retórica que fuese esta confrontación, su realidad era palpable y la cultura artística española se mostraba con ello profundamente sensibilizada a ese gran determinante del arte de nuestro siglo: la conciencia de que el espectro del entredicho acechaba no sólo a los temas, los tamaños, las carnaciones o las pátinas, sino a las bases mismas del lenguaje de los objetos artísticos, a la práctica de los múltiples factores que rodean al hecho artístico; profundizando un poco más, a la amplia gama de sus funciones; y en última pero fundamental instancia, a la estructura misma de su mercado.

Sólo a través de sus particulares relaciones con esta compleja red por la que discurre el hecho artístico podemos desentrañar el alcance de las alternativas propuestas, en cada momento, como proyecto de modificación de la ideología artística dominante; y si esta modificación se autopropone como el principio de otra de mayor alcance. La riqueza, variedad y, a la vez, las dificultades para desentrañar esta problemática puede quedar entrevista con sólo comparar lo que, como tales proyectos, <sup>pueden significar</sup> la obra y los textos del Torres García de 1918 con las propuestas de los manifiestos anti-artísticos de 1928 o con los objetivos expuestos por la A.E.A.R. en los años treinta. Frases como:

"Per nostre camí sols; ser cada hu de nosaltres un camí...  
 ...No volguem fer partits ni partidaris de la nostra estètica.  
 Perquè no debem tenir ne cap d'estètica. Cada hu, en sí mateix,  
 és la seva estètica..." (1')

"...AFEGIREM que un sportmant verge de nocions artístiques  
 i de tota erudició està més a la vora i és més apte per a sentir  
 l'art d'avui i la poesia d'avui, que no els intel·lectuals, miops  
 i carregats d'una preparació negativa..." (2)

"Nuestra mirada, llena de la luz intelectualista de la época,  
 recorrerá todos los procesos artísticos que tengan un carácter  
 histórico formal..." (3)

"... El hecho de concurrir a esta exposición significa estar en-  
 tra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa  
 de la Unión Soviética, junto al proletariado..." (4)

son frases  
 que expresan, a pesar de que pudiésemos despejar en ellas muchos  
 tópicos comunes, proyectos específicos muy diferentes que, por  
 otra parte, se virtualizarían después en un conjunto de reali-  
 dades históricas sensiblemente distintas de las previstas, al  
 menos de palabra, por dichos proyectos; porque salen a la luz vehi-  
 culados por medios tan distintos como "Un enemigo del noble", las  
 bocas del Metro de Barcelona, "Gaceta de Arte" o una pared del  
 Ateneo madrileño; porque cada una de ellas supone, de antemano,  
 un público diferente; porque cada una de estas fechas supone una  
 sensibilización contextual distinta.

De todos estos condicionantes tenían conciencia los futuristas italianos cuando organizaban sus tumultuarias veladas en Milán, Turín o Venecia, buscando muchas veces un público específicamente obrero; el propio Marinetti cuando elige París para lanzar su primer manifiesto o a los españoles les habla de curas, sexo y les previene contra Pablo Iglesias; también la tenían los artistas que se concentraban en París sabiendo que sólo allí habrían de encontrar las plataformas capaces de canalizar su producción; Kandinsky, cuando elige la República de Weimar para enseñar unas cosmogonías cromáticas que ya no cabían en la Unión Soviética; o algunos surrealistas, cuando intentan encontrar en el Comunismo un cauce más allá de sus pequeñas guaridas o del frac que Luis Aragon se tuvo que poner para dictar su conferencia en la Residencia de Estudiantes...

### 1. La estrategia de la actividad artística crítica

Cuando en el segundo capítulo nos referíamos a los mecanismos de exhibición, la crítica de arte, las agrupaciones o los museos de arte contemporáneo, intentábamos dibujar la infraestructura a través de la que cristalizó la ideología artística de nuestro primer tercio de siglo. La actividad artística crítica no fue ajena a estas plataformas. Sus posibilidades de difusión pasaban por la utilización, ocupación o, en algunos casos, la retórica de la destrucción de alguna de ellas. Lo que queda fuera de cualquier duda es que el "asalto" a la ideología artística dominante que intentaban poner en práctica requería la confección de una estrategia mediante la cual conseguir, aunque sólo fuese (o fuese el único objetivo) testimoniar la alternativa.

Las características de esta estrategia se mantienen bastante constantes en todos los ejemplos españoles y son, casi desde el principio, ese cuadro categorial que, como más de una vez hemos insinuado, dota a la actividad crítica de un estatuto genérico que permite al público su identificación y clasificación como manifestación al margen de la ortodoxia cultural. Una estrategia que incluye desde la forma misma de la salida a la luz pública y consiguiente transfiguración histórica, el conjunto de canales utilizados para vertir sus comunicados, el repertorio de sus niveles de destino etc., hasta las fórmulas que caracterizan la autoría, como pueden ser la noción de movimiento, la alianza con un

grupo literario, cultural o político, la individualidad carismática o la comunidad de pensamiento que declaran determinadas exposiciones colectivas.

Comencemos por las formas de aparición ante el público. Si desde cierta distancia echamos una mirada al casi tercio de siglo que tenemos esbozado sobre el papel, podemos trazar la trayectoria de tal o cual artista, teórico del arte o pontífice de la modernidad e insinuar la figura de unas poéticas personales que se extienden a lo largo de todo el periodo. Pero lo primero que percibimos es un conjunto de fogonazos, una serie de fugaces irrupciones en el panorama cultural, carentes de continuidad, con una vida muy corta y articuladas bajo la forma de ofensivas concentradas. Sabemos que esta es la pauta de comportamiento común a la mayoría de los movimientos europeos del siglo XX, pero ello no nos impide distinguir, por ejemplo, entre la lenta y meditada construcción del lenguaje cubista y cualquiera de las exposiciones de la "Section d'Or", entre el largo y ancho recorrido de la poética del expresionismo y Die Brücke o Blauer Reiter, entre el pensamiento figurativo de un Boccioni y el manifiesto de los pintores futuristas de 1910... Sin embargo, en España, posiblemente como en ningún otro contexto histórico, la irrupción súbita se convierte en un fin en sí mismo capaz de subordinar a sus propias limitaciones coyunturales el conjunto de materiales visuales o escritos con que está edificada. La mecánica de irrupción de la actividad artística crítica española (llámese o no de vanguardia por sus contemporáneos) llega no sólo a ser prioritaria sino incluso a sustituir como tal operación táctica a aquello de lo que en o-

tros países es el simple colofón( o una incidencia inicial o intermedia): la construcción de una poética. La poética de cada artista, el edificio de pensamiento de cada teórico, se van construyendo en nuestro país al margen de los presupuestos específicos de cada una de las irrupciones, beneficiándose de sus resultados u ocupando el espacio que dejan una vez desaparecidas, pero sin las implicaciones que vinculan a las poéticas de los artistas y teóricos europeos con sus salidas a la luz pública. Nos atreveríamos a afirmar que, salvo escasos ejemplos, a lo largo de estos 27 años no es posible encontrar ninguna irrupción sustentada por una poética coherente capaz de prolongarse en el tiempo por los avatares de su propia evolución, y que responda a una unidad de pensamiento en la teoría, el lenguaje y la práctica artística (al menos en el nivel de coherencia que se alcanza en los movimientos artísticos de otros contextos) . Sólo encontramos equipajes de urgencia contruidos con los pertrechos más heterogéneos, que se desvanecen al poco tiempo, cuando no, se consumen en el acto mismo de la propia irrupción ante el público, revelándose como equivalentes al propio artificio de la ofensiva. Se puede escribir un libro sobre Torres García y encontrar el hilo conductor que arranca de su mediterraneismo barcelonés y finaliza en las experiencias uruguayas de los últimos años de su vida; pero, visto como pieza del desarrollo histórico de nuestra cultura artística, Torres García es, antes que una figura individual, tres momentos claramente definidos: primero, el aparato teórico-formal del clasicismo de mediados de la segunda década; segundo (y sin solución de continuidad con lo anterior), el conjunto de textos de "Un Enemigo del Poble" acompañados de exposiciones de su obra cubofuturista, conferencias y la publicación de los



3 o 4 libros a los que hemos hecho referencia; tercero, el ejemplo del "Grupo Constructivo" del Salón de Otoño de 1933, acompañado de unos cuantos adherentes ocasionales y, nuevamente, de exposiciones y conferencias. En estos tres escalones, lo que está prefigurando las bases de las respectivas poéticas de urgencia son los tres contextos diferentes a los que se dirigen cada una de las ofensivas. Un comportamiento parecido podríamos rastrear, al margen de las trayectorias personales de Barradas y Lagar, en el "Vibracionismo" y en el "Planismo", es más, en ambos casos las irrupciones se desdoblan, consecutivamente, entre Barcelona y Madrid. El propio Dalmau, cuando realiza sus abordajes al panorama de lo habitual, funciona a base de estas descargas cronológicamente aisladas: 1912, cubistas y polacos; 1917, Charchoune y Pratella; 1920, "Arte Francés de Vanguardia"; y así, sucesivamente. Este comportamiento se hace incluso más visible si el ejemplo que tomamos es el del trío Dalí-Gasch-Montanyá en sus manifestaciones anti-artísticas, que compatibilizan incluso con otros comportamientos que no responden, ni mucho menos, a las mismas directrices; o en el caso de la plástica del Ultraísmo, cuya existencia como tal está inexorablemente condicionada por los malabarismos del grupo literario; o en el de los "Independiente", la "Telefonía celeste", los "Courbets", o los A.D.L.A.N., que tienen su razón de ser como proyecto en la suma de unas irrupciones que van desde el "siurell" o el "pochoir" al "Logicofobismo" o la demencia clínica...

Aunque en un orden de cosas muy distin-

to, las Exposiciones de Arte Revolucionario adoptan unas fórmulas de comportamiento muy similares en cuanto a provisionalidad y falta de continuidad como poéticas o prácticas minuciosamente concebidas. Tan sólo el G.A.T.E.P.A.C., "Gaceta de Arte" o La Barraca son capaces de alumbrar un proceso continuo y coherente con sus propias propuestas iniciales, sin que con esto queramos, de momento, emitir ningún juicio de valor sino registrar los síntomas de un comportamiento ante el público. Pero ya advertimos que la problemática arquitectónica responde a otro cuadro de condicionantes que no podemos hacer equivalente a los anteriores, por muchos puntos de relación que existan entre la arquitectura y las artes plásticas; "Gaceta de Arte" es un fenómeno que para ser entendido desde esta perspectiva debemos fraccionar en otros más concretos (manifiestos, posiciones, debates, actividad organizativa, etc.), por lo que más bien caería dentro del tema de los canales de acceso al público; en La Barraca, las artes plásticas son simples instrumentos de un orden ideológico más amplio que el artístico y, como en el caso de la literatura u otras manifestaciones culturales participa de un discurso temporal distinto (aunque la mayoría de las revistas literarias que hemos ido anotando no sobrepasen el puñado de hojas impresas).

Cada uno de estos fugaces actos de presencia (con los que las alternativas propiamente artísticas logran además conquistar una de sus más elementales formas de diferenciación con la actividad acrítica) se hacen explícitos a través de una

serie de instrumentos, también constantes a lo largo de este tercio de siglo. El primero de ellos es la utilización, en todas las irrupciones, de una doble articulación palabra-imágen cuya estructura no pasa de ser la de una mera yuxtaposición motivada por la actitud exegética que cada aparición reclama por su propia naturaleza de acceso brusco. Es cierto que desde al año quince algunas manifestaciones literarias españolas buscan, a través del caligrama o la tipografía, un emblema visual de identificación genérica, una especie de "patente" vanguardista; sin embargo, este es un problema que no debemos mezclar de momento más que como un dato marginal, ya que el maridaje de las artes plásticas con la literatura es un tema suficientemente particular como para tratarlo aparte. Cuando hablamos de las emisiones simultáneas de textos escritos y objetos artísticos que se producen en estas irrupciones de la actividad artística crítica nos referimos a ese programa o a esa exégesis que acompaña, a veces como un simple folleto de instrucciones, a un conjunto de obras que se presenta ante el público; o, también es frecuente, a ese conjunto de objetos artísticos que se limita a ilustrar el ideario manifestado por escrito, a través de los diversos medios de que en ese momento se dispone. Lo que diferencia a esta fórmula (que sí es universal para todos los movimientos artísticos desde el último tercio del siglo XIX) del antiguo género de la "literatura artística" es la coordenada temporal de su emisión, el carácter de traductor simultáneo del lenguaje de las imágenes que pretende desempeñar el texto escrito (o viceversa), imprescindible porque

dichas imágenes intentan, precisamente, contradecir <sup>la raíz</sup> el repertorio de códigos visuales vigente en tal o cual situación. A través de ello, adquiere forma histórica inteligible lo que en el primer capítulo se enunció como la triple dimensión de la actividad artística de nuestro siglo: obra-teoría-práctica.

En este primer nivel de puros síntomas en que nos estamos moviendo, lo primero que ~~salta a la vista~~ es que la realidad española de estos años nos ofrece una serie de pronunciamientos alternativos con una palpable y constante desconexión entre la palabra y la imagen con que están contruidos los programas (o al menos, con una considerable distancia entre una y otra) que nos hace encontrar, normalmente, escritos que se dirigen a problemáticas de ámbito muy general junto a lenguajes plásticos que se inscriben en ámbitos formales de un carácter marcadamente específico. Por esa constante dinámica de la fugacidad y por el fracaso constante en la solidificación de la audiencia que cada irrupción pretende conquistar, éstas se prefiguran, a través de sus textos, como ofensivas a la globalidad de la ideología artística dominante, intentando lucir sobre sus cabezas la corona de unas justificaciones históricas que sólo el Futurismo, Dada, el Surrealismo o las vanguardias soviéticas de los primeros años de la Revolución se atrevieron, por motivos muy diferentes, a utilizar en sus programas como palanca para una suplantación radical de la cultura "pasadista", inútil, represora o burguesa.

"...Classicisme, romanticisme, realisme, impresionisme, cubisme, futurisme, quealsevol d'aqueixos ismes , és una muralla o un cercol en que voluntariament volem empresonar , limitant-lo , quelcòm d'inclassificable, de vivent, que és la personalitat d'un artista..."

(6)

El párrafo de Torres García es un intento de totalización de la actividad artística muy por encima de la pintura que él mismo practicaba. Con idénticos términos amanecen los ultraístas en 1918:

".... Nuestro lema será 'ultra', y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación ... (7)

Con la misma retórica anunciaba Gasch, en 1928, la suplantación del viejo arte:

"...Cal acceptar Le Corbusier, de la mateixa manera que acceptem les obres de Miró Picasso i Dalí, que contribueixen amb llurs realitzacions anti-pictòriques a l'assassinat de la pintura, i preparen la seva substitució per una activitat, encara difícil de fixar, però evidentment més en consonancia amb les necessitats de la nostra època. Vivim una època meravellosament anti-artística" (8).

Podríamos encontrar los mismos términos en cualquier otro texto programático : los logicofobistas, los manifiestos de G.A., los programas de Paszkiewicz en la exposición sincromista, La nueva España 1930, Arte y Estado , L'art i la revolució social , el manifiesto de la S.A.I., etc. etc.. Junto a la expresa voluntad

universalizadora de estos textos, los objetos artísticos que se les hace equivaler responden, sin embargo, a poéticas mucho más contingentes, sobre todo, como veremos más adelante, si consideramos que a veces son una mezcla de las que les han precedido en contextos extranjeros. De ello fueron conscientes los anti-artísticos cuando en el nº 31 de "L'Amic de les Arts" se cuidaron mucho de utilizar como ilustraciones cualquier tipo de obra artística que hubiese evidenciado contradicciones flagrantes y, para apoyar sus textos, utilizaron imágenes fotográficas que en ese 1928 desbordaban todas las lindes de lo artístico.

Hay otros elementos que completan esta estrategia. Al margen de Torres García, Barradas, Dalí, Giménez Caballero y algún otro que siempre que pueden intentan asumir por sí solos alguna aparición pública (logrando convertirse en emblemas vivientes del vanguardismo, transmisores de carisma a todo lo que tocan) la mayoría de estas presentaciones públicas vienen respaldadas por un grupo, que es el que asume la paternidad de la ofensiva. A diferencia de la simple agrupación para la defensa de los intereses profesionales (y aunque a largo plazo muchas veces coincide con ella) el grupo se reviste del aura de un movimiento doctrinal que, con su estructura de colectividad sirve de simulador o de pequeña maqueta de las posibilidades de implantación de la alternativa propuesta. Es decir, con esta colectivización inicial del ideario la irrupción alterna

tiva logra reflejar de cara al público una pequeña profecía cumplida sobre su propio mesianismo, al tiempo que genera el suficiente eco microcultural que le permita mantener, hacia sí misma, la credibilidad de la metafísica y el ritual del programa propuesto. Generalmente, los grupos se estructuran en torno a una jerarquía de poder interno que cuenta con una cabeza visible, y organizan una jurisprudencia para sus anatemas<sup>y depuraciones</sup>, un arco de posibilidades para la adherencia, los pactos con otros grupos, etc. Parecería que estábamos ante una pura broma como la de Cansinos en El movimiento V.P. si no tuviésemos constancia de las incidencias surgidas en el grupo de los ultraístas, en la S.A.I., en la estructura de Los A.D.L.A.N., la lucha por el poder en la etapa final de los anti-artísticos, Torres García y sus constructivistas, Cobo Barquera y los "Independientes", la disolución de Gaceta Literaria etc. Tampoco en esto de la dinámica de "sectas" era ajena España a lo experimentado ya por otras latitudes.

Sin embargo, los grupos específicamente artísticos apenas pueden contarse con los dedos entre las ofensivas críticas de la cultura española. Lo más habitual es ver que las artes plásticas se adhieren (o, simplemente, son tramitadas) a los diversos grupos literarios, culturales o, ya en los años treinta, específicamente políticos, en esa dinámica de alianzas que, como en el caso tan ilustrativo del Ultraísmo, les brinda, ya confeccionada, una estructura crítico-alternativa con un ideario y un programa, unos momentos precisos para realizar el

acceso al público y, sobre todo, lo que constituye el canal de difusión más generalizado: una publicación periódica de carácter confesional.

Condicionados por la volatilidad de sus transfiguraciones ante el público, los grupos doctrinales carecen de la estabilidad que, aun en grados muy pequeños, existe y permite en otros países el desarrollo de unas poéticas más o menos coherentes; los nuestros se disuelven con la misma facilidad con que se organizan. Una prueba palpable de esta conciencia de provisionalidad que rodea a los grupos y a sus asaltos al escenario

cultural es la capacidad de militancia múltiple que podemos rastrear en muchos de los implicados. Hay casos de una evidencia tan palpable como el de Guillermo de Torre, a quien, entre el 1918 del manifiesto ultraísta y el 1936 de la constitución del eje Madrid-Barcelona-Tenerife de los A.D.L.A.N., vemos pasar por casi todas las revistas ultraístas (con lo que cada una de ellas suponía de pequeño subgrupo), por la S.A.I. de 1925, por las páginas de "La Gaceta Literaria" como secretario, por los dos comités de redacción de la revista "Arte" y por la S.A.I. de los años treinta, por el A.D.L.A.N. madrileño de 1934 y por "Gaceta de Arte" como colaborador asiduo; lo que nos hace sospechar que en el fondo de esta militancia existían unas fuertes dosis de protagonismo. Tampoco es manco el caso de Dalí; basta repasar la cronología de su trabajo en España para encontrarlo adscrito (entre 1923 y 1929) a casi todos los resquicios en los que pueda adivinarse alguna calificación de vanguardismo,



ya sea en Galicia, Castilla, Cataluña o Andalucía; o el de Gasch (L'Amio, "Gaceta de les Arts", "La Gaceta Literaria, A.-D.L.A.N. ...); o el de Torres García, que también se filtra en todas las grietas que puede, desde el Noucentisme al "Constructivismo" madrileño pasando por los Courbets, el Neoplasticismo de Dalmau en 1929, etc., sin contar sus experiencias italianas, francesas y uruguayas. Alberti, por escaparnos un momento de las artes plásticas, colabora por las mismas fechas en revistas de orientación tan dispar como "Octubre", "Los cuatro vientos", "Art" de Lérida etc; Moreno Villa pasa como artista por la E.S.A.I., A.C., A.D.LAN., "Litoral", "Caballo Verde", el "Grupo Constructivo"... y no seguimos con más ejemplos de un hecho que ya ha quedado suficientemente recogido en los repertorios de datos. Ya habíamos visto un fenómeno muy parecido con las agrupaciones catalanas de la segunda década, por las que los artistas desfilaban indistintamente a la búsqueda de una posibilidad para exponer sus obras; algunas veces, en la adscripción de muchos integrantes de estas unidades de irrupción prevalecen, sobre su propio contenido programático, las oportunidades que ofrecen como pequeñas puertas <sup>simple</sup> cuya trasposición es identificada como un rasgo distintivo de pertenencia a "lo nuevo" por un público poco dispuesto a calibrar minuciosamente los nuevos discursos teóricos.

Las alternativas ~~realizan~~ el asalto a la cultura dominante a través de una serie de canales muy limitada, cada uno de los cuales estaba dotado de unas capacidades de opera-

ción altamente específicas . Estos fueron la exhibición, la publicación periódica y el acto. Al margen de un número reducidísimo de libros y de muy contadas utilizaciones de medios como el panfleto (9), los tenderetes de feria del grupo gallego que confeccionaba "Resol" , de fórmulas de comunicación como las que llevaba a cabo "La Barraca" de Lorca y Ugarte y los programas de radio, las excursiones vanguardistas o las sesiones de circo patrocinadas por A.D.L.A.N., la totalidad de las irrupciones de la actividad artística crítica se produjeron a través de estos tres tipos de canales que únicamente se verían ampliados por los nuevos medios utilizados durante el periodo bélico.

La exposición.-

Cada canal estuvo representado por una serie de variedades cuyas características eran capaces de catalizar el acto del consumo de cada una de estas apariciones. La exhibición abarca una amplia gama de formas que casi podemos calificar de marcos categoriales . De ellas, la que estaba dotada de un máximo potencial de audiencia era la simple ocupación de un lugar en el seno de una exposición colectiva más o menos involucrada con la ideología artística dominante ; unas veces contaba con los peligros (desde el punto de vista táctico) de que el desnivel visible con el resto de la muestra se volviese en contra , propiciando el tópico de la "sala del crimen", otras, por el contrario, se beneficiaba de una especie de salvoconducto extraído del prestigio de la exposición que servía de marco, como en el caso de los "Courbets" detrás de los "Llucs" , de De-

launay en la municipal barcelonesa de 1918, Angeles Santos o el "Grupo Constructivo en los Salones de Otoño, o de algunos pintores catalanes como Dalí, Domingo, Costa y Sandalinas etc, en los "Saló de Tardor" de la sala Parés. Otra variedad que debemos considerar como especial es aquella en que la muestra, presentada en solitario, se realizaba en un local que mantenía y transmitía por sí mismo la inercia del prestigio de la protección oficial; los casos más claros son la E.S.I.I. en el palacio del Retiro y los pintores polacos en el Ministerio de Estado; las exposiciones de arte francés de Barcelona, Bilbao o Zaragoza estarían próximas a este tipo si no fuese porque lo que privaba en ellas era el sello de una representación extranjera como factor común de las tendencias más diversas. Restringidas a su propio ámbito cultural, también cabrían dentro de este tipo de relaciones entre la muestra y el público algunas de las exposiciones celebradas en el Salón de Artistas Vascos, como la de Delaunay en 1919 etc. . Por supuesto, la forma más habitual de exhibición utilizada por la actividad crítica la constituyen las exposiciones celebradas en galerías privadas. Desde su aparición como fórmulas de contacto entre el público y los objetos artísticos, cada galería comporta una determinada línea de orientación artística más o menos amplia, pero, sobre todo, un público y una clientela habituales, un pequeño círculo de clientes y unas relaciones con la crítica de arte (por ejemplo las que existían entre las Dalmau y las páginas artísticas de la "Veu de Catalunya"). A diferencia de París, Nueva York, Roma o Berlín, apenas existieron

en nuestro país galerías seriamente comprometidas con el vanguardismo artístico; Dalmau es el caso mas singular de todos como también lo fue , durante algún tiempo, la sala del Ateneo madrileño y, en sus momentos, la Galería Catalonia, la sala Blava de Valencia, el salón del "Heraldo de Madrid" o "La Galería" de Mercadal y Giménez Caballero; los locales compartidos por A.D.L.A.N. y el G.A.T.E.P.A.C. en Barcelona y Madrid, constituyen un grado de especialización aún mayor .

La importancia de este compromiso de cara a los actos de encuentro entre la irrupción y el público fueron importantes en tanto que propiciaron un cierto número de habituales "especializados" y una sintonía previa con el tipo de actitud artística con el que se iba a contactar. Pero la mayoría de las galerías no estaban dispuestas a correr el riesgo de la sorpresa constante y, como mucho, admitían de manera esporádica alguna de estas apariciones; es el caso de los madrileños Salón de Arte Moderno (los "Integros" en 1915), Círculo de Bellas Artes (Renau en 1928, etc. ) , Galería General de Arte (Lagar en 1917), Salón Lacoste (Vázquez Díaz en 1918), Sala Mateu (Barradas en 1919), etc. y catalanas como Laietanes, Parés, Reig, Areñas, Publicitat, Badrinas etc., con un plantel de "novedades" algo más denso que las madrileñas. En ciudades con una red exhibitiva más pobre, las pocas irrupciones que se producen constituyen, cada una, un fenómeno muy particularizado. La madrileña exposición de 1929 en el Botánico fue un fenómeno completamente aislado dentro de las pautas habituales de exhibición.

El canal exhibitivo proporcionó otros dos instrumentos imprescindibles para estas presentaciones: el texto del catálogo y la conferencia. Ambos ofrecieron la inclusión del texto que a manera de manifiesto o exégesis completaron la entrega del programa propuesto. Las publicaciones periódicas se encargaron de propagar este impacto inicial.

Las publicaciones periódicas.-

Pero como canal de acceso al público, las publicaciones periódicas tuvieron una autonomía que fue más allá de la simple caja de resonancia de la exhibición y muchas veces constituyeron por sí mismas unidades de irrupción, como en el caso de "Arc Voltaic", "Gallo", "Art" de Lérida, "Nueva Cultura", etc. El canal lo forman fundamentalmente las revistas, pues salvo en el caso del primer manifiesto ultraísta, el de la "Agrupación Gremial de Artistas Plásticos", el "Heraldo de Madrid" (órgano principal de sus propias exposiciones) o casos como el conjunto de artículos de Mateos en "La Tierra", los diarios no asumen más que el papel de testigos anecdóticos o, según el responsable de la crítica de arte, de esas cajas de resonancia de que hablábamos.

La importancia de la revista en sus relaciones con la actividad artística crítica partía de su capacidad para transmitir, simultáneamente, información gráfica y escrita. Hasta tal punto llegó a tener importancia esta capacidad que gran parte de la historia de nuestras alternativas plásticas está construida a base de dibujos, grabados, viñetas etc.,

es decir, de géneros y técnicas aptos para su reproducción mecánica. Ahí están como testimonio la obra de Dalí, Miró, Sisquella, Planells, Rodríguez Luna, Barradas, Torres García, Lorca, Alberto, Boreas, Maruja Mallo, Norah Borges, Maroto, Palencia, Moreno Villa, Caballero, Gaya... sin contar los casos que toman la dirección de una ofensiva política y que encuentran en esta línea de trabajo el camino más idóneo, ya que han prescindido, desde el principio, del valor de cambio del objeto artístico (Yes, Horacio Ferrer, Prieto, Puyol, Helios Gómez, López Obreiro...).

Como canales para la aparición ante el público, las revistas constituyen un complejo conjunto de posibilidades clasificables desde diversos puntos de vista, cada uno de los cuales nos alumbra importantes implicaciones en el consumo artístico. Por ejemplo su audiencia, no sólo en el aspecto cuantitativo de la tirada sino en relación a la inserción social de sus lectores, ideología, medio cultural etc.; intimamente relacionado con esto, la adjetivación temática de la revista ofrece un amplio arco que cubre desde las de temas generales hasta las artísticas propiamente dichas, pasando por las literarias, las llamadas "de pensamiento", las políticas... o por casos tan singulares como el número surrealista del "Butlletí de l'Agrupament Escolar", que era habitualmente una revista de temas médicos. Otra perspectiva de clasificación puede ser la de la actitud habitual frente a la renovación artística, lo

que nos coloca ante un proceso similar al que enunciábamos al hablar del compromiso de algunas galerías con la exhibición de las propuestas críticas. Pero todavía hay otro orden de clasificación que conlleva condicionamientos aun más importantes, como es el de la existencia de multitud de revistas creadas "ex-novo" para cada irrupción y que son, por todos los conceptos anteriores, claramente diferenciables de aquellas otras cuya vida editorial se justifica en unos ámbitos más amplios.

Esta complejidad tipológica de las revistas ofrecía la oportunidad de acceder a un contacto con sectores más amplios y puntos más neurálgicos de los que podía ofrecer la exhibición. No hace falta manejar estadísticas para afirmar que, no sólo en el caso de los comunicados escritos, sino también en el de los visuales, la difusión alcanzada por la vía reprográfica fue mucho más densa en valores absolutos de la que pudo conseguir el contacto directo con los objetos artísticos. Curiosamente, este fenómeno representaba una coincidencia simétrica con el procedimiento de "aprendizaje" de los nuevos lenguajes visuales utilizado por nuestros artistas, la mayoría de los cuales tenían como primera y fundamental asignatura "L'Art d'Aujourd'hui", "Cahiers d'Art" o cualquier otra revista que les proporcionase información gráfica.

Durante este periodo se produjeron pocas revistas "organo" de irrupciones específicamente artísticas. "Gaceta de Arte"

y en el campo arquitectónico "A.C." son los ejemplos más sólidos de cuantos se produjeron dada su duración, periodicidad, coherencia en el desarrollo del programa inicial etc. . Revistas como "Arte" o "Art" de Lérida apenas si resistieron los dos números en el primer caso y los diez en el segundo (calculados de antemano como 100 únicas páginas para encuadernar en un volumen. La mayor parte de las veces, las alternativas plásticas irrumpen a través de revistas concebidas como órganos de alternativas literarias, culturales o políticas bajo la fórmula de un frente común; es el caso de "Arc Voltaic" (más que una revista, un manifiesto), "Un enemig del Poble", "Hélix", "Octubre", "Nueva Cultura", "Caballo Verde para la Poesía", "Gallo", "Litoral", "Nueva Poesía", "Mediodía", "Troços", "Revista Nova"... y, por supuesto, todo el racimo de publicaciones vinculadas al Ultraísmo. Revistas como "Alfar", "La Gaceta Literaria", "Atlántico", "España", "Nueva España", "Revista de Occidente", o incluso "Ronsel" o "L'Amic de les Arts" no son, desde este punto de vista, equivalentes a las anteriores y habría que considerarlas aparte, en el sentido de que su espacio de operación cultural rebasa, tanto en contenidos como en capacidad de establecer una dialéctica desarrollada en el tiempo, la fulminante momentaneidad y el compromiso programático (y muchas veces sectorial) que las anteriores ofrecen como órganos de las presentaciones ante el público. Lógicamente, la división entre unas y otras puede ser tan poco rígida como lo permiten los elementos que las constituyen; pero está claro que, como canales de contacto con el público, entre L'Amic y su número 31 existía una





ferencia estructural tan palpable como entre "Gallo" y "La Gaceta Literaria", o entre "Ultra" y "Alfar". Sin embargo, la contundencia de estas revistas "no orgánicas" (pero siempre favorables) en el proceso de difusión y asentamiento del nuevo horizonte artístico fue la de mayor envergadura; no sólo porque facilitaron en todo momento un espacio preferente para que las alternativas realizaran sus contactos con el público (por ejemplo, el nº51 de "Alfar", enteramente dedicado a los Ibéricos), los espacios artísticos de L'Amic, etc.) sino por un trabajo mucho más lento, meditado y largo, capaz de crear un clima favorable a las nuevas opciones sobre la base de una identidad tácita. Casos aislados son el nº de "D'Ací i D'Allà" dirigido por Sert y Prats o el también mencionado nº surrealista del "Butlletí de l'Agrupament Escolar"; ambos suponen la ocupación de publicaciones ajenas al asunto pero también la búsqueda de sus respectivas audiencias.

Estas fueron utilizaciones de la revista como canal para lanzar un programa, exégesis o apología. Junto a estas publicaciones, otras ofrecían el contraataque, la polémica o la simple información anecdótica, elementos nada despreciables pues también contribuían a ensanchar el campo de aterrizaje de cada una de las irrupciones y, sobre todo, fueron construyendo un estado de opinión.

El acto.-

El tercer canal de acceso al público fue, con una gene-

realización mucho menor, el acto; entendido no sólo como comunicación verbal (la simple conferencia es un mero elemento de apoyo) sino con las implicaciones teatrales que los españoles aprendieron de sus ancestros del Futurismo y de Dada. Los actos de esta índole no fueron frecuentes y la mayoría pertenece al ámbito de lo literario. Entre los "genuinos" sólo podemos contabilizar la exposición Charchoune- Balilla Pratella de Dalmau, la veladas ultraístas, el malogrado "meeting" de Sitges, la conferencia de Dalí en el Ateneo Barcelonés ("Posición moral del Surrealismo"), el numerito de Alberti en la Residencia de Señoritas, la "Telefonía Celeste" de Adriano del Valle y Caballero, algunas sesiones del A.D.L.A.N. barcelonés y, si se quiere ver desde este punto de vista, la visita del trío surrealista francés a Tenerife. El rasgo en el que todos ellos se apoyan, diferencia del autoerotismo del cenáculo o el sarao entre gente de la misma cuerda, es la provocación, la garantía de un público desconcertado que reacciona con la repulsa rabiosa, la espectación prudente o, a veces, la adhesión más enérgica; en última instancia, el escándalo, que en el caso español fue más un simple resorte publicitario de la estrategia que la consecuencia de una concreción semántica como la que buscaban algunos dadaístas. Fuera de estos pocos ejemplos, el resto de los contactos directos con el público estuvo siempre rodeado de un matiz didáctico, "a priori" constructivo y proselitista, sin los dobleces iconoclastas, sorpresivos o lúdicos que utilizaron los otros.

Obviamente, todas estas fórmulas de acceso a la vida pública tuvieron como objetivo prioritario la conquista de una audiencia y un intento de instalación en alguno de los resquicios del panorama cultural dominante. A partir de los años treinta, algunos movimientos de orientación política se replantearon el problema de la patrimonialidad social de la cultura e intentaron acceder a sectores que hasta ahora habían permanecido fuera de su recinto (el primer planteamiento de este tipo es la utopía de Maroto), o bien se limitaron a reivindicar su acceso de una forma testimonial, o buscaron en las formas culturales propias de estos sectores la panacea de un nuevo orden. Pero, hasta entonces, salvo casos tan aislados como la E.S.A.I. de 1925 que intentó sinceramente alcanzar un abanico <sup>lo</sup> más amplio posible de público, la mencionada utopía de Maroto que se centra, precisamente, en el problema de la socialización de la actividad artística o ciertas dimensiones de la poética de Alberto en tiempos de la "Escuela de Vallecas", las distintas apariciones de las alternativas críticas funcionaron con un doble nivel de destino en el proceso de su acercamiento al público; una duplicidad que no estaba desligada de esa desconexión que indicábamos al hablar de las relaciones entre los escritos doctrinales y el conjunto de objetos artísticos que les acompañaban. Por un lado, sus textos escritos nos indican la voluntad alternativa de suplantar integralmente a una cultura contra la que se enarbola el axioma de su caducidad, ineficacia y desfase con los imperativos de la nueva realidad histórica del mundo moderno. La globalidad de esta ofensiva

está incluyendo, como audiencia posible, a la totalidad de los "usuarios" habituales de la cultura, a los que se viene a rescatar del empobrecimiento, de la rutina intrascendente, trivial e inefectiva, que ya no sirve para ofrecerles un horizonte con todas las connotaciones de una necesidad histórica. Pero por el otro flanco, la estructura y las capacidades de los mismos circuitos a través de los que se asoman al público están prefigurando un círculo de audiencia mucho más reducido y especializado. Se pide una suplantación que se sabe imposible y se confía en una coexistencia que mantenga la suficiente distancia como para preservar el carisma de la "vanguardia". Se esgrime la fórmula retórica de la redención profética de los destinatarios habituales de la cultura pero se propicia la formación de una élite de iniciados. Parecería que estábamos aplicando un prejuicio malintencionado si no bastara una simple lectura de los textos programáticos para captar esta demagogia mesiánica:

"... Nosotros los ultraístas --en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas--- queremos desanquilosar el arte ... Nuestro arte quiere ~~desanquilosar~~ superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo..." (10).

"...L'art moderna és un procés de reducció a l'essencial, de purificació, un procés d'eliminació d'elements accidentals, que molts s'entesten a considerar encara com essencials, ço

que els dificulta extraordinàriament la plena comprensió de l'art moderna. Per tant, més que la denominació d'art moderna, d'art d'avantguarda, caldria escollir la d'art pura, que és la que vertaderament escau a l'art d'ara... En les obres artístiques d'abans, un feix d'elements extrapiotòrics s'interposaba entre el fet artístic integral i el espectador, un copiós enfarfec dissimulava la veritat artística, que era amagada pels pintors sota una densa capa d'accidents..."(11).

"... Es evident que l'anomenat esperit nou correspon a una realitat. Hi ha una sensibilitat moderna que ningú pot entestarse a seguir negant..." (12)

"... El arte nuevo no es sólo un nuevo estilo. Es más bien un afán gigantesco por conquistar una legitimidad difícil... El mundo ha dado un vuelco, y ante las monotonías angustiosas ofrece un nuevo cariz virgen. El arte nuevo ha tomado a su cargo con gran heroismo hacer plásticas y eficaces las nuevas verdades... (13)

"Podríamos seguir citando interminablemente textos en los que se adivina esta necesidad de convencer, desde los argumentos más diversos, que el nuevo horizonte artístico es una necesidad irreversible que otorgará al hombre moderno la facultad para encontrar su propia identidad histórica o "algo" muy profundo que la cultura caduca le ha arrebatado. Sin embargo, quienes escribían estas palabras tenían la conciencia de que

sólo llegarían a conseguir la formación de un círculo de consumidores relativamente pequeño, apto para recibir las sucesivas novedades; lo sabían por ~~estas~~ experiencias extranjeras que tanto enarbolaban como ejemplo.

Pero todas estas características sólo nos conducen a un número muy pequeño de sucesos intermitentes, los más visibles, de lo que en realidad hemos visto bajo la forma de un largo proceso desde 1909 a 1936. Decenas de exposiciones y cientos de artículos que no están estrictamente integradas en ninguna de estas irrupciones y que, en rigor, no son tampoco los productos de la ideología artística dominante, denuncian la realidad de un impacto y la continuidad de una confrontación dialéctica entre estos dos grupos de actitudes antagónicas de la actividad artística. Desde que en 1912 Dalmau presentara aquel conjunto de cuadros cubistas hasta los últimos hechos que la guerra permitió en 1936, cada ofensiva fue como la reja de un arado que iba dejando tras de sí abierto el espacio de lo que unas veces se llamó vanguardia, otras arte nuevo y, ya en los años treinta, se bifurcó en la dialéctica arte puro - arte social. Lo hemos calificado muchas veces como el proceso de instalación de un nuevo estatuto genérico entre los que regían la producción artística; efectivamente, funcionaba como un cuadro categorial que se iba construyendo paulatinamente con la estrategia y los contenidos de cada una de estas irrupciones. El retrato de Ramón que Ribera expuso en los "Integros" de 1915 tuvo que abrirse paso en una realidad contextual

que no conocía más que por la "noticias de los viajeros" el que pudiera producirse la transgresión de la perspectiva, del valor representativo del color, de la sintaxis de los elementos que componen una forma o de los mecanismos analógicos con que habitualmente funcionaba un retrato. Cuando por los años treinta se acude a una exposición de Moreno Villa en el Ateneo, se lee un artículo de Gasch o se anuncia una nueva revista de poesía, el público ya sabe la índole de "eso" que se va a encontrar. Aunque las irrupciones fueran intermitentes, el proceso de implantación de la actividad artística crítica en la cultura española tenía ante sí un cauce continuo, a través del que, con más o menos fortuna, podía hacer circular sus productos, sus reflexiones, sus ataques o sus debates. Hacia los años veinte, arremeter contra las exposiciones ofidales era ya un tópico aceptado incluso por quienes no tenían otro objetivo que integrarse en la burocracia de los escalafones. Se aceptaran o no las nuevas propuestas, las denuncias esgridas por las distintas ofensivas circulaban como lugares comunes entre los aparejos de la palabrería artística; Cuando en la época republicana incluso los sectores más recalcitrantemente conservadores propusieron rendir un homenaje a Picasso, se estaban recogiendo los dividendos de todo este proceso de argumentaciones que, como profecía, se habían cumplido en los medios artísticos de otros países. Por todas estas razones, los mecanismos de construcción de la actividad artística crítica en España deben ser entendidos en este doble nivel de nervaduras y plementería al que responden, respectivamente, el conjun-

to de las irrupciones por un lado y, por otro, el grueso de exposiciones, conferencias, artículos, reproducciones fotográficas etc. etc., sin olvidar los efectos del proceso de trivialización de los nuevos lenguajes plásticos que, a través de la imagen publicitaria, la tipografía, el logotipo, el diseño de muebles, la portada de libro, la viñeta, el papel pintado, el tejido o el simple envoltorio de papel de fumar van extendiendo a la vida cotidiana el espacio "vital" de lo nuevo. En el seno de una mecánica de implantación muy parecida, aunque mucho más gradual y compleja, los "pompiers" franceses engatusaban al público con el simulacro impresionista, la pincelada suelta o los destellos luminosos, intentando adaptarse a la impregnación que había sufrido el ambiente; o muchos empresarios de Europa y América hacían tragar a la burguesía cosmopolita la gran pirueta del "Art-Deco". Tampoco era ajena su presencia en el clima que permitió al fascismo italiano algunos de sus devaneos vanguardistas. Sin duda hemos tocado fenómenos cuyas causas son mucho más amplias, pero el cúmulo de factores que los hacen posibles se organiza a partir de la existencia de esta dinámica de implantación. Ella es también la que permite que motivaciones de los signos más diversos vayan procediendo a la transformación de la ideología dominante, incorporando, mediante las manipulaciones convenientes, las expectativas generadas en los sectores de esas élites especializadas en el consumo de las nuevas alternativas.



## 2. Emulación e importación

Sin embargo, la enumeración de estos rasgos de la actividad artística crítica española, no nos facilita más que un simple croquis de su comportamiento. Detrás de todo este entramado hay un conjunto de causas motoras que se ensamblan unas con otras mediante los complicados circuitos que habitualmente comunican a la cultura con su soporte socioeconómico.

Estaríamos en lo cierto si afirmásemos (21) que la razón que mueve la aparición de la mayoría de las alternativas plásticas hasta los años treinta habría que buscarla en los intentos de ciertos sectores de la burguesía española por solidificar el patrimonio de una cultura visual que, como atributo simbólico, estuviese más acorde con sus proyectos (o sus realidades) de protagonismo social. Es decir, que podrían ser definidas como prácticas burguesas de clase tendentes a la modificación de una parte de la ideología dominante, desde plataformas y objetivos igualmente burgueses; prácticas que, bajo tal condición, limitan sus proyectos de modificación a aquellos aspectos, como los que giran en la órbita del lenguaje artístico) que no atentan a las bases socioeconómicas del proceso productivo en que se inserta la ideología a que se dirigen, pues ello significaría un atentado contra los cimientos de su propia clase. También estaríamos en lo cierto si dijésemos que, a partir de los años treinta aparecen, junto a las anteriores, algunas alternativas implicadas en proyectos de modificación

de radio más amplio, como es el caso de las alternativas artísticas de directriz política, y que por ello cuestionan en sus programas (con más o menos coherencia, con más o menos retórica) otros aspectos de la producción artística o que, conscientemente, buscan constituirse en simples instrumentos al servicio de esas directrices. Pero con lo de la construcción de una ideología de clase no habríamos hecho más que aplicar una certidumbre demasiado lejana de los hechos, tan lejana que podríamos verla proyectada, con pequeñas variaciones en su redacción, sobre las vanguardias españolas, la arquitectura civil gótica, la pintura florentina del Quattrocento, la pintura holandesa del XVII o el modernismo catalán; y no nos habríamos aproximado a los hechos más de lo que lo hace Bozal cuando intenta redactar el cuadro de condicionantes de la "renovación formal" (22). Con lo de la instrumentalización al servicio de lo político apenas habríamos sobrepasado ese epígrafe que puede prologar el lenguaje arquitectónico de la contrarreforma o las primeras medidas artísticas de la Revolución Francesa. En una escala de aproximación al fenómeno como la que ya nos envuelve, las causas primarias se ven a través de engranajes cuyos dientes son más pequeños que generalidades, no menos ciertas, que esa "Transformación del hábito desgarrado de la conciencia noventayochista" a que aluden González y Calvo (23) u otras cuantas que podemos encontrar en la escasa bibliografía sobre el tema de nuestras vanguardias artísticas. Esas condiciones históricas capaces de apalancar los fenómenos culturales se instrumentalizan siempre en una pequeña colmena de incidencias de direcciones múltiples, que suman y restan sus efectos hasta decantar la resultante que toma cuerpo en el proceso real.

Sin el protagonismo de la burguesía catalana, las galerías Dalmau no hubiesen existido, pero sin José Dalmau, esta burguesía hubiese permanecido bastante tiempo más reducida a sus viejas identidades culturales ; de la misma manera que sin la contingente figura de Ramón, Marinetti se hubiese quedado sin "Prometeo". Sin krausismo no hubiese habido Residencia de Estudiantes, pero sin Dalí y Lorca no hubiese habido Manifiesto Anti-artístico ni "Gallo" ... afirmaciones que no pasan de ser simples tópicos, pero que reclaman cierta prudencia a la hora de establecer las causas de un proceso cultural como el que tenemos en el papel.

Lo que sí está fuera de toda duda es que sin París (sobre todo París), Milán, Zürich, Dessau o Moscú, nada hubiese indicado la posibilidad de existencia de los Dalmau, Barradas, de Torre, Dalí, Westerdahl o de las Exposiciones de Arte Revolucionario. En consecuencia, la emulación de un fenómeno preexistente en el extranjero y su consiguiente importación son dos coordenadas, tan evidentes en el caso español, que casi se nos revelan como la unidad causa-efecto más inmediata a esa identificación como prácticas de clase con que se inicia la indagación etiológica sobre el arranque de las alternativas plásticas españolas. Había que adquirir una cultura patrimonial, ello hacía evidente la necesidad de escapar de la autocontemplación doliente del noventayochismo o de las delicuescencias modernistas que estaban tomando un sofocante olor

tardorromántico; en Cataluña, había que consolidar una cultura cosmopolita capaz de suplantar los tópicos trasnochados con que se estaba aderezando la cultura de nacionalidad; en todas partes había que escapar de la ineficacia y caducidad que, como patrimonio, tenía la carcomida cultura oficial. Para ello nada mejor que unirse al carro de las nuevas alternativas europeas. Esto es algo que tuvieron muy claro quienes emprendieron la aventura y se lanzaron en dirección a este objetivo sin detenerse a asumir que el Futurismo contaba en sus bases infra y superestructurales con una seductora amalgama de industrialización y decadentismo; Dada con una guerra espantosa a sus espaldas; o el Cubismo y el Fauvismo con una Rue de la Boétie suficientemente plagada de galerías. La estrategia de la irrupción, el texto programático, la revista, el acto, el grupo, no fueron, en el fondo, sino la aplicación de un pequeño resumen, a veces tosco y atropellado, del conjunto de síntomas que manifestaban, vistas desde aquí, las vanguardias europeas.

Más que una identidad cultural extraída de la propia realidad de clase, lo que al principio se busca conscientemente es construir un invernadero donde realizar sucesivos trasplantes a la vista de unas pocas localidades de pista y con el aplauso general del gallinero. Con más o menos vidrios, llegaron a construirse algunas paredes de la cristalera, el resto es la historia que ya conocemos.

La importación de los movimientos extranjeros, cuya reali

dad histórica aparece aplicada desde lo más estructural de las actitudes hasta lo accidental de los más pequeños detalles, plantea una serie de problemas metodológicos a la hora de reconstruir e interpretar los procesos de la actividad artística crítica. Además de estos instrumentos de la estrategia de promoción, se importan y se incorporan, casi siempre de una forma indiscriminada, elementos aislados de los lenguajes plásticos, actitudes de la práctica artística, presupuestos y argumentaciones teóricas, reflexiones sobre la función individual o colectiva de la actividad o del objeto artísticos, actitudes e iniciativas frente a la ideología artística dominante, fórmulas de alianza y coincidencia doctrinal con los grupos literarios... pero, sobre todo, se importa algo mucho más importante, un razonamiento apodíctico capaz de legitimar y ofrecer fundamentos a la propia existencia de cada transfiguración alternativa. Algo tan sencillo como poder presentarse ante un público, de antemano desconfiado y hostil, no como un esnobismo caprichoso y marginal sino como la concreción de una realidad palpable que tiene su asentamiento originario en sociedades cuya supremacía política, económica, tecnológica y cultural se supone casi siempre admitida por todos. Paralelamente, la inexperiencia y la escasa porosidad que muestra el público español, como consecuencia del medio social y cultural en que se mueve, habría de permitir tanto la vivificación de la capacidad de sorpresa en el inicio de cada irrupción como las mezclas más heterogéneas y a veces contradictorias de las piezas con que están construidas; o la persistencia, bajo el

aspecto de novedosas, de elementos que en su lugar de origen se encuentran asimilados ya o arrinconados por poéticas nuevas. Y no es sólo un problema de oportunismo ante la candidez del auditorio lo que determina estas auténticas "poéticas-collage"; la debilidad que en España alcanza el ritmo de la obsolescencia de las alternativas (cuyo vigor va aumentando paulatinamente en otros contextos europeos) envuelve tanto al público como a los artistas y a los teóricos de las nuevas orientaciones, éstas irrupciones <sup>no</sup> se esfuman casi nunca por desgaste sino por falta del eco suficiente.

Esto último, junto a esa poca permeabilidad de la cultura dominante y a esa mecánica indiscriminada de la importación, constituyen las condiciones primordiales que fuerzan ese carácter de ofensiva global que vimos típico en los textos programáticos de cada irrupción y la consecuente falta de ligazón coherente con los objetos artísticos que adjuntan. Aparición tras aparición, llega a producirse el espejismo de que la batalla es siempre la misma.

Dejando a un lado los fenómenos de los años treinta, determinados por esa general toma de conciencia sobre la realidad cultural española que se produce en casi todos los sectores implicados, las apreciables diferencias que se van observando en las sucesivas ofensivas artísticas de los años diez o veinte se deben, en gran parte, más a los nuevos muestrarios vanguardistas que se van ofreciendo desde Europa que a una

dinámica de evolución interna. Una vez más tenemos que reconocer que, hasta la República, iniciativas como la E.S.A.I. o prospectivas como el libro de Maroto, son, las más ajustadas a la realidad en que se mueven y las que muestran una verdadera voluntad de transformación, en contra de lo que pudiera parecer a la vista de su endeblez teórica y ambigüedad formal en el primer caso, o de su ingenuidad utópica en el segundo. A veces resulta cómico leer, en textos tan tributarios de la mitología futurista como el "Full Groc", que a éste se le concede displicantemente el haber sido sólo "circunstancialmente" necesario o, como dice Viola de él : "El futurismo, que ha muerto sin honra, sólo tiene de preciable su utilidad de destructor, pero no cede a la posteridad obra positiva alguna. Todo él no era más que impresionismo cinemático en su contenido, y en cuanto a su continente, fuego de                      artificio y desmesurada verborrea" ( y lo dice desde las páginas de "Art" de Léri-da) (24). También es curioso captar cómo algunas respuestas al cuestionario de G.L. sobre "¿Qué es vanguardia?" declaran a ésta envejecida por nuevas opciones que la han superado, delatando más bien el exhibicionismo de una retórica de "connaisseurs" que la visión de lo que fue la evolución cultural de un país donde los sucesivos movimientos no habían tenido una expresión medianamente ponderable y habían sucumbido por pura inanición, o renacido por simple sustitución de algunas de sus piezas. Sin embargo, otras respuestas al cuestionario denunciaban ya esa situación de jueguecillo al margen y el comienzo de una etapa de autocrítica mucho más encarnizada en el seno de la

cultura española.

Hasta aquí sólo algunos rasgos de los que introduce la importación de cara a la construcción de las alternativas. También en lo que se refiere a su consumo el caso español ofrece una serie de condicionantes muy especiales. El grupo de consumidores especializados que se ha ido formando y que por sus conocimientos bibliográficos, viajes o cualquier otro medio de acceso a las fuentes, conoce los movimientos extranjeros, realiza una doble operación de lectura en la que, por un lado, está atendiendo al fenómeno <sup>concreto</sup> que tiene delante de los ojos pero, por otro, está intentando rastrear en él esos elementos de la vanguardia extranjera que conoce y sabe que pueden legitimarlo como poética o como objeto o, por el contrario, declarado caduco, trivializado o fraudulento. Con ello los objetos artísticos ocupan <sup>a veces</sup> dentro de la microcultura visual de estas élites, el valor de imágenes de imágenes, y los textos escritos el de una especie de adaptaciones caseras hechas con más o menos inteligencia. Más que ante nuevas poéticas, este pequeño público ilustrado tiene a veces la conciencia de hallarse ante simulacros de poética o ante reproducciones a escala menor, similares a esos pequeños ghettos urbanos que el colonialismo europeo ha necesitado construir junto a la Kashba para encontrar un escenario de atributos culturales cuya estimación radica en el grado de ilusión que son capaces de producir como facsímiles de la matriz original. Y no debemos olvidar que estas élites eran, en la mayoría de los casos, el ver-



dadero nivel de destino y el único cliente posible para los productos vanguardistas. Por otra parte, el grueso de los habituales de la cultura, el público no demasiado iniciado y que no posee las reglas básicas del juego, ve como pasan ante sus ojos una serie de formulaciones que no llega a diferenciar, y asiste a ello como a la renovación de productos en un mismo escaparate temporada tras temporada; productos que aparecen y se esfuman, que mira curiosamente y que rechaza o le divierten, pero que la mayor parte de las veces sabe que no le pertenecen aunque estén invocando su nombre constantemente. Podrán hacerse muchas objeciones a este planteamiento y obtener numerosas excepciones a lo largo de este periodo, pero desde la "Proclama futurista a los españoles" hasta los "logicofobistas", pasando por las prestidigitaciones de Dalmau, los ultraístas, el Vibracionismo, los "anti-artísticos", la exposición de postales del novecientos, los saraos que organizaba Sonia Delaunay y las decenas de revistas meteóricas, la relación irrupción/público se desarrolló fundamentalmente bajo estas coordenadas. Es lo que diferencia (niveles de calidad aparte, como estamos haciendo hasta ahora) unas alternativas de otras y hace de la E.S.A.I. de 1925, de La Nueva España 1930, las dos "Barracas", la poética universal de Alberto, el G.A.T.E.P.A.O., las "Exposiciones de Arte Revolucionario", las propuestas tangibles de G.A.O., incluso desde posiciones fascistas, Arte y Estado de Giménez Caballero, proyectos que intentan una verdadera cristalización que transforme la realidad cultural española más allá de ese "a modo de celeste música que se oye en el techo del salón" co-

mo decía J.E. Herrera respondiendo al cuestionario de G.L. sobre la vanguardia, y del doble juego de la profecía y la trastienda, de las bocas del metro de Barcelona y de Goemans, de las excursiones al cuchitril de un labrador que es escultor naif y de las veladas discófilas bajo rigurosa invitación (si es posible a miembros del Club de Campo), de revistas que anuncian la liberación de la sensibilidad del hombre y que da lo mismo que se expresen en catalán o en francés porque tienen asegurado el bilingüismo de sus lectores.

Lógicamente, el ritmo de la importación vino determinado por la evolución de los distintos movimientos europeos y ello redundó en las sucesivas transformaciones de la actividad española. Sin embargo no podemos hablar de una resonancia automática ni de desarrollos equivalentes ni, sobre todo, de la similitud en la persistencia de tal o cual poética (al menos persistencia desarrollando funciones crítico alternativas análogas en sus respectivos contextos). En este aspecto, el ritmo evolutivo español se mueve dentro de una dinámica muy característica cuyo primer rasgo visible es la existencia de considerables desfases cronológicos con respecto al panorama europeo. Por ejemplo, el cubismo, que comienza su penetración "químicamente pura" con la exposición barcelonesa de 1912, continúa afluyendo de una manera intermitente hasta 1936 a través de los "Integros", Barradas, Lagar, Vazquez Díaz, los envíos de los españoles que trabajan en París, Alberto, Dalí, Pelegrín, Moreno Villa... (por sólo citar puntos cronológicamente saltea-

dos) y su teoría se expone constantemente en revistas, periódicos y conferencias o intercalada en las abundantes panorámicas sobre arte contemporáneo que se publican hasta 1936. Es muy difícil (y a lo mejor tampoco es muy útil) llegar a la redacción de un paradigma de la "ortodoxia" cubista, teórica y lingüística, sobre todo al<sup>no</sup> tratarse de un movimiento propiamente dicho sino de un conjunto de prácticas de taller, en las que la intuición y las fórmulas hechas jugaban un papel tan importante que a veces desautoriza todo el entramado teórico que se producía en torno al cubismo. Pero lo que sí está claro es que ninguno de los ejemplos que hemos citado puede inscribirse con excesivas garantías en el censo de la historia del cubismo. No obstante todas estas manifestaciones plásticas tenían un algo temático, compositivo, cromático o lineal, a veces puros signos gráficos, que nos suenan a resquicios de la gramática cubista, y lo mismo ocurre con gran parte de la literatura artística que los rodeaba. Estos eran esos pequeños contrabandos a través de los que se iba produciendo la importación. Algo muy similar ocurrió con el Futurismo; desde su punto de salida en el "Prometeo" de 1909, reaparece en Barradas, Miró, Ricart etc. hacia 1918, cuaja en el mosaico teórico-práctico del Ultraísmo, sirve de infraestructura táctica a las manifestaciones anti-artísticas y es citado y esgrimido hasta el aburrimiento en un torrente de artículos que van desde el 1909 de su primer pasaporte hasta la frontera misma de la guerra. Otro tanto podemos decir del Surrealismo, que entre el 1924 del artículo de Fernando Vela y los "logicofobistas" (por no meternos en la guerra y la

posguerra) lo tenemos presente por todas partes, pero siempre mezclado con elementos procedentes de poéticas ajenas. "Gaceta de Arte", el núcleo surrealista teóricamente más sólido, es simultáneamente un aguerrido defensor del racionalismo y, en algunos momentos del Purismo o de la "Nueva Objetividad"; artistas como Dalí, Miró o Domínguez, sólo entran de lleno en la nómina "oficial" del Surrealismo durante su estancia en París. De Dada sólo se hecha mano cuando hay que soliviantar al público, ya sea en las veladas ultraístas o en la "Telefonía celeste", es decir, con una distancia de 16 años. La dificultad para caracterizar el expresionismo (como movimiento) desde la Península, hace que se le utilice muy poco como arma arrojadiza (tan sólo Gasch a finales de los veinte y principios de los treinta), a este hecho contribuyó la absoluta primacía que París mantenía de cara a España; sin embargo, desde los primeros grabados de Norah Borges y Bores hasta la obra de Mateos se encuentran impregnados de elementos de expresionismo nórdico o centroeupeo. Solana es un caso aparte. El Neoplasticismo, las vanguardias rusas y el arte abstracto no llegan a importarse como tales lenguajes y poéticas más que a base de tímidos experimentos que, sin embargo, son frecuentes en cualquier artista que a finales de los años veinte intente dar la sintonía de la modernidad. Sólo Dalmau se atrevió, en 1929, a proyectar una revista ~~yxaxxalebraxum~~ ~~muasira~~ bajo el epígrafe del movimiento holandés y a celebrar una muestra abstracta a base de las prácticas ocasionales de artistas como Carbonell, Grau Sala, Planells o Sandalinas.

La problemática artística de la Rusia revolucionaria solo se advierte a base de apoyaturas teóricas o de vagos reflejos formales traslucidos durante los debates de los años treinta.

La complejidad de la importación artística en la España de estos años, al igual que veremos en el caso de los lenguajes plásticos propiamente dichos, es tal que sólo podrá estudiarse la extensión de su realidad histórica a través de perspectivas rigurosamente monográficas que, hoy por hoy, nuestro trabajo no puede asumir en toda su dimensión.

### 3. Artes plásticas y literatura

En los dominios de la cultura dominante, la correspondencia entre las artes plásticas y la literatura rara vez sobrepasaba la glosa poética de alguna obra artística, las autointerpretaciones literarias de algún artista, o cierta comunidad temática con sus requerimientos a la palabra y a la forma como ocurría con la pintura costumbrista, la de historia o la escultura de exaltación de los valores políticos o patriciales, que tienen siempre una literatura equivalente. De hecho, en un orden distinto de cosas, también puede hablarse de una literatura y unas artes plásticas modernistas o de ciertas zonas de confluencia entre el zuloaguismo y el noventayocho literario, o entre la literatura y las artes plásticas que intentaban la configuración de las culturas de nacionalidad o región. Por supuesto, estas correspondencias alcanzaron, en cada caso, una naturaleza y unas formulaciones diferentes pero, en todas ellas, la base inicial de la relación era la convergencia en un trasfondo ideológico común cuyos contenidos se extendían más allá de las regiones de lo específicamente artístico o literario.

En el caso de la actividad artística crítica, la naturaleza y el alcance de su relación con la literatura es muy diferente pues empieza por ser, como tal relación, una afirmación positiva. En primer término, era la propia estructura

de oposición crítico-alternativa a la ideología literaria o artística dominante la que predisponía a la formación de frentes comunes, para los que muchas veces no era necesaria siquiera una coincidencia demasiado rigurosa entre las alternativas presentadas por uno y otro género cultural. Tal era el caso, ya desde el principio, de revistas como "Un enemigo del poble", "Arc Voltaic" o "Troços", en las que lo literario y lo plástico se limitan a coexistir, anudados, si acaso, por el usufructo común de algún texto programático de contenidos generales o por la adopción de algunas actitudes comunes. Por otra parte, la naturaleza de los instrumentos estratégicos por los que optaron la literatura y las artes plásticas estaba posibilitando esta concurrencia. Los mecanismos de articulación entre el programa escrito(o la exégesis) y el texto literario estuvieron caracterizados por una flexibilidad muy análoga a la que se producía entre el programa y el objeto artísticos; análogos hasta el extremo de la intercambiabilidad como en los casos del Ultraísmo plástico y literario, de las irrupciones del grupo de Sitges, de cualquiera de las innumerables variaciones surrealistas de la península o de las islas, de las actividades de A.D.L.A.N., de las patrocinadas por G. L. o, por supuesto, de cualquiera de las alternativas de orientación política. En todos estos ejemplos, la vocación de ofensiva global que vimos que presidía la mayoría de los manifiestos permitió a éstos el ser, simultáneamente, patrocinadores de los objetos artísticos o de los textos literarios que se les "colocasen" a continuación.

El grupo doctrinal, por su parte, ofrecía, en base a esos rasgos de pequeño simulacro que hemos enunciado, el receptáculo perfecto para la concurrencia, que con más precisión podemos empezar a llamar alianza. Al rebasar lo exclusivamente literario o plástico extendiéndolo a ambos campos y, si era posible, al de la música (como A.D.LAN.) o al de la cinematografía (el gran neófito codiciado por todos), lograba perfilar mejor esa imagen microcósmica que el grupo necesitaba como combustible hacia el público y hacia sí mismo.

Ni que decir tiene que los canales de acceso al público estaban predispuestos, por un problema de rentabilidad y eficacia, para facilitar esta alianza; exceptuando la exposición, canal demasiado específico de las artes visuales que, como mucho, admitía una lectura de poemas o la inclusión de textos literarios en el catálogo (la exposición de Picabia y la primera de Miró en Dalmau son buenos ejemplos). La revista fue el canal más idóneo para asimilar esta doble vertiente y fue capaz de lograr espléndidos ensamblajes entre la palabra y la imagen. Lo mismo podemos decir del acto, prácticamente inconcebible entonces como canal aislado para las artes plásticas pero mucho más efectivo si venía implementado por ellas (veladas ultraístas, "Telefonía celeste"; la persona de Dalí como garante plástico de su conferencia sobre moral surrealista etc.). En otro orden de cosas, el nivel real de destino, esto es, el público previsto por la actividad artística crítica, generalmente era (ya fuese el de alternativas elitistas o el de las insertas



en una dimensión política) el mismo que estaba dispuesto a asimilar las alternativas literarias o el que éstas habían previsto; un público que manejaba, simultáneamente códigos para la lectura del objeto artístico o del texto literario presentados por la irrupción. Al lado de este cuadro de contingencias coyunturales, la propia noción de la alianza entre las artes plásticas y la literatura era, en sí misma, producto de la importación de una fórmula ya experimentada en otros contextos europeos .

Desde finales de nuestro siglo XIX las tertulias de la bohemia habían servido ya como cauce para la convivencia y el intercambio de ideas entre literatos, intelectuales y artistas (revistas como "Els Quatre Gats" o "Lux" fueron productos evidentes de esta situación) pero nunca se había puesto en marcha una fórmula de integración, con un valor significativo en sí misma, como la que ahora empezaba a importarse. "Un enemigo del poble" tiene todavía, si se quiere, una serie de rasgos que la emparentan con revistas de principios de siglo como "Arte joven" de Madrid, pero "Troços" o la misma "Arc Voltaic" tienen ya un aspecto (incluso en su maquetación y tipografía) que denota claramente la influencia de las revistas de la vanguardia europea; por si fuera poco, ahí está "391" traída a la misma puerta de casa como ejemplo perfecto de estas nuevas fórmulas de correspondencia entre las artes plásticas y la literatura. Tampoco debemos olvidar que será el Ultraísmo quien, como hábil importador de tantas cosas, dejará establecido un pequeño

modelo a escala de cómo y porqué estaban funcionando estas relaciones por otras latitudes.

Sin embargo, la existencia de esta dinámica de alianzas no tuvo una generalización determinante y las fronteras entre la plástica y la literatura se mantuvieron muchas veces intactas. La S.A.I., por ejemplo, está concebida exclusivamente en el dominio de las artes plásticas aunque su manifiesto lo apoyen intelectuales, literatos y músicos, y lo mismo podemos decir de las grandes muestras ofrecidas por Dalmau o de la inmensa mayoría de las exposiciones individuales o colectivas que rellenan nuestro repertorio cronológico; tal vez por ese intento de abordaje a la ideología artística vigente que así encontraba un cauce mucho más real pues estaba sustentada por un mercado artístico que no atendía más que a trozos de tela estirados sobre cuatro listones.

Es curioso observar que la alianza plástico-literaria se produce en situaciones muy diferentes. Unas veces en las irrupciones que por diversos motivos se presentan como más radicales (Ultraísmo, grupo de Sitges, Hélix, ofensivas de G.A., A.D.L.A.N. de Barcelona, U.E.A.P., A.E.A.R., la Barraca etc.) ya sea formando parte de una estrategia muy sofisticada o de un intento de globalización real de la ofensiva, o de un frente ideológico común. Otras, suele ser el resultado de una precariedad frente a contextos locales más reaccionarios u hostiles como

ocurre con la mayoría de las revistillas de provincias, que constituyen, por sí mismas, la irrupción de un grupo formado por todos los elementos disponibles en ese momento ya sean literatos, intelectuales o artistas; los ejemplos de esto último son innumerables.

Pero desde la perspectiva en que nos hemos situado, todos estos rasgos nos conducen, como mucho, a un nivel primario de la correspondencia plástico-literaria, a ese nivel testimonial a que nos referíamos al principio, que hace que la alianza represente, por sí misma, una de las afirmaciones elementales que encabezan el decálogo de tal o cual alternativa. Cuando profundizamos un poco más en la estructura de estas relaciones nos da la sensación de que debajo de la retórica de la alianza no hay, la mayor parte de las veces, más que esa coexistencia que se desarrolla en "Un enemigo del pueblo", "Troços" o "Arc Voltaic". Al igual que en el caso de la extensión histórica de la importación de elementos escritos o icónicos, el estudio de la realidad en la que por estos años se planean las relaciones plástico-literarias sólo será posible tras una serie de abordajes monográficos y minuciosos de la cuestión, para los que además se hace necesaria una reflexión metodológica sobre la comunicabilidad de los lenguajes literario e icónico que está por desarrollar en cada uno de ellos por separado. Hablar de literatura y pintura cubistas, expresionistas o surrealistas es algo que, para salir de las clasificaciones provisionales (que luego no hay quien las derribe) y del atracti-

vo anecdotario de los comentarios ingeniosos o sugerentes, necesita una profunda meditación acerca de lo que representan la determinación categorial de las estructuras lingüísticas y los estatutos objetuales de lo plástico y lo literario en base al encuentro de una posible permeabilidad sintáctica o semántica; es decir, se hace necesario superar ese escalón que habitualmente separa las intuiciones poéticas de la crítica literaria o artística de una práctica científica; y ello no sólo para su aplicación a las correspondencias surgidas entre la literatura y el arte como actividades <sup>productoras de</sup> alternativas, sino también para las que se producen en las aburridas retóricas de las ideologías dominantes. Por ello nosotros no disponemos ahora más que de ese "nos da la sensación".

Efectivamente, entre los dibujos planistas de Celso Lagr o los vibracionistas de Barradas y los poemas de J. Folguera y Salvat Papasseit (por citar ejemplos de caligramas y de plástica avanzada) que aparecen en "Un enemig del poble" no existe más que una comunidad basada en simples actitudes o en los porcentajes de importación de lenguajes extranjeros que parecen aportar; dicho de otra forma, la pertenencia común al estatuto genérico de "lo nuevo", con lo que ello significa de mera vaguedad introductoria a la complejidad de los respectivos ámbitos sintáctico semánticos. Cuando en la primera página del número único de "Arc Voltaic", se intenta reflejar un frente único entre la literatura y la plástica de Papasseit,

Barradas y Torres García ("Pasticitat del vertic-formes en emoció i evolució-Vibracionisme de idees-Poemes en ondes Hertziannes") lo que en realidad se ha hecho es recurrir a esa simple yuxtaposición de títulos y denominaciones a que en su lugar nos referimos ; no necesitamos salir de la misma revista para ver que el poema de Antonio de Ignacio de la página última no tiene más relación con lo demás que la simple grapa que cose los dos pliegos de papel de este número único. El texto "literario" de Breton en el catálogo de la exposición Picabia de 1922 forma un bloque compacto con la muestra pictórica porque lo glosa a través de los fundamentos primarios de la obra picabiana y porque, en cierto modo, condiciona su autonomía literaria al cuadro funcional de una exégesis. Basta mirar el número único de "Reflector" para advertir que entre el madrigal de Rivas Panedas dedicado a Juan Ramón , el dibujo de Barradas de la página 4 , los textos de Gómez de la Serna, las maderas de Norah Borges, los caligramas de Vighi o las reproducciones de Picasso y Lipchitz no media más que una simple convivencia pergeñada a través de esas "fuerzas renovadoras" a que se alude en el manifiesto de la revista; los "Hai-Kais" de Salazar y su interpretación plástica por Barradas son un ejemplo del techo de correspondencia a que fueron capaces de llegar las manifestaciones de la órbita ultraísta: una pura consanguinidad futurista; el resto de los compañeros de viaje (Vázquez Díaz, Norah Borges, Bores, Jahl...) quedaban aun más alejados de la posibilidad de una poética virtualmente común.

Tampoco "391" había conseguido mucho más, dado que incluso las "machines" de Picabia establecían su correspondencia poética por puro decreto. Si efectuamos un salto cronológico hasta 1929, al famoso nº 31 de "L'Amic de les Arts" nos encontramos, como ya hemos hecho notar, que sus autores han tenido que proceder a una total eliminación de los lenguajes plásticos a su alcance (incluso de los del propio Dalí) para lograr un grado ponderable de coherencia entre los textos programáticos, los literarios y el aparato visual. En el A.D.L.A.N. de Barcelona la yuxtaposición de poéticas diversas (o incluso divergentes) es un rasgo consubstancial a los objetivos del grupo. En las decenas de revistillas provinciales la diversidad de las poéticas que rigen las alianzas plástico-literarias está condicionada por el medio como todo lo demás. En cuanto a los fenómenos de este tipo que puedan darse en "Octubre" o en cualquier otra alternativa de orientación política durante los años treinta, sólo se sustentan por una ligazón temático-ideológica primaria y apenas tienen tiempo de desarrollar aspectos sintácticos más que a nivel de un debate elemental sobre la función sociopolítica de los lenguajes plásticos y literarios. En estos casos, una noción de "realismo" como la que baraja Bozal, aplicada como poética de relación entre la literatura y el arte resultaría tan lejana y prologal como la de "renovación formal" para los otros casos.

Dejando aparte cuestiones de integración de las artes como puedan ser "La Barraca", las obras teatrales de Lorca deco-

gradas por Barradas, Dalí y Caballero, los ballets rusos que aterrizan por nuestras ciudades, los dibujos a tiza que ejecutaba Caballero mientras Adriano del Valle recitaba sus poemas en la "Tádefonía Celeste" o, en otro orden de cosas los carteles literarios de Gecé (que intentan un proceso de comunicación en que la palabra y la imagen se entremezclan en una entrega simultánea), nos quedaría un tipo de correlaciones en las que la comunidad poética entre la imagen y el texto literario alcanza a veces sus cotas más altas, logrando superar el simple mecanismo de la alianza estratégica o de la retórica testimonial de una militancia poética común. Nos referimos a algunas (muy pocas) manifestaciones plásticas que giran en torno a las márgenes del surrealismo o de la autodenominada poesía pura. Somos conscientes de que no hemos podido acudir a dos denominaciones más ambiguas y difíciles de proyectar con cierta puntería sobre el conjunto de hechos culturales de la España de estos años, sobre todo en un campo tan virgen como el de las artes plásticas (25). Pero, por ejemplo, los textos y dibujos producidos por Dalí y Lorca en los años de su colaboración más estrecha (hacia 1927), los de Moreno Villa y Alberti al ilustrar sus propios poemas, los de Maruja Mallo, Palencia, Peinado, Uzelay, Gregorio Prieto, Caballero, Darío Carmona, Planells, etc., cuando colaboran junto a los poetas, manifiestan una identidad literatura-imagen que denota el proceso de gestación de una poética común, de la acuñación de elementos transferibles de uno a otro género cultural mediante traducciones cuyo recorrido inverso desemboca en una misma cantera original. Pero, de momento, esto no pasa de ser una simple sugerencia que brota tras el

recorrido de revistas como "Litoral", "Nueva Poesía", "Caballo Verde para la Poesía", "Verso y Prosa", "Mediodía", las ilustraciones de los poemas que aparecen en "Cruz y Raya", "Meridiano", etc. A pesar de todo, por encima de este tronco de poética común, acabaron pesando más los condicionamientos impuestos por las respectivas determinantes lingüísticas de la poesía y el dibujo; lo que a todas luces se reveló como imposible, pues no lo conseguiría ni el automatismo surrealista, fue la consecución de un paralelismo en la estructura de los planos sintácticos de la poesía y el dibujo.

Sin embargo, la ausencia de poéticas polivalentes no impidió que el público registrara la imagen de un frente compacto entre los escritores y los artistas plásticos, fuese cual fuese la orientación de las alternativas propuestas. Sobre todo porque artistas y literatos (y teóricos) aparecían siempre involucrados en ese sistema con que estaban construidas las temáticas y los índices del canal más poderoso: la revista; no solo en los pequeños y esporádicos órganos, sino fundamentalmente en las grandes publicaciones como "Alfar", "España", "La Gaceta Literaria", "L'Amic de les Arts" o "Gaceta de Arte".

Las alianzas plástico-literarias se realizaban dentro de ese espacio genérico de "lo nuevo" (o de sus equivalentes y sucesores) un espacio capaz de aglutinar los productos y actitudes más diversas. Una vez más, ese espacio cultural que se logra crear en el panorama español nos parece el rasgo más importante de cuanto caracterizan el comportamiento histórico de las alternati-



vas plásticas y literadas, pues con él se determinaba el marco general de su consumo por el público

#### 4. La construcción de los lenguajes plásticos

El tema de los lenguajes plásticos desarrollados por la actividad artística crítica durante este tercio de siglo concentra el mayor número de dificultades para su estudio de cuantos hayamos podido esbozar hasta el momento. Problemas que empiezan desde la base más elemental pues, hoy por hoy, y mientras no se cuente con una serie de estudios y recuperaciones materiales de la obra de cada artista y movimiento en particular, se hace prácticamente imposible acceder más que a un conocimiento parcial y atomizado del conjunto de objetos artísticos en que tomaron cuerpo estas alternativas plásticas. Tenemos constancia de que reunir las ciento veintitantas obras de la exposición "Orígenes de la vanguardia artística en España. 1920-1936" (26) (algunas de las cuales habían sido producidas y consumidas en contextos extranjeros) costó al equipo Multitud casi una labor de prestidigitación, al igual que ocurrió con las sucesivas muestras: "Cubismo" y "Surrealismo en España" (27). Dos exposiciones fundamentales como las que el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares celebró sobre Dalmau y A.D.L.A.N. (28) reunieron, junto a abundantísima documentación impresa y manuscrita, apenas un puñado de objetos de los que circularon en torno al marchante y a los Amics. Revisar los fondos de este tipo que poseen los museos españoles de arte contemporáneo es una experiencia absolutamente desalentadora; no ya la que se sufre en el Museo Español de Arte Contemporáneo sino incluso, contra lo que hubiera sido de esperar, la del de Barcelona, nutrido en esta temática casi exclusivamente de las donaciones

de Plandiura.

Algunas exposiciones de iniciativa oficial han supuesto una importante contribución a este conocimiento (29), pero su carácter monográfico sobre un artista, a la vez que antológico, apenas <sup>ha</sup> logrado añadir un pequeño conjunto de obras fechables en este periodo. Esta contribución podría completarse con materiales procedentes de exposiciones privadas; entre ellas es de obligada mención la que, en abril de 1960, celebró la galería Darro bajo la dirección de Moreno Galván y con el título "El arte español entre 1925 y 1935. Entre la Exposición de Artistas Ibéricos y el A.D.L.A.N.": 109 obras de 46 artistas.<sup>(30)</sup> A ello habría que añadir fugaces apariciones en subastas o alguna que otra obra partida por los museos provinciales. El resto del material permanece disperso en colecciones privadas, poseedores anónimos nacionales y extranjeros o, lo que es más trágico, gran parte de él se esfumó (más o menos definitivamente) con la guerra civil y su recuperación supondrá una investigación laboriosísima y lenta (31).

Cotejando esta realidad con la amplitud de sucesos que arroja el recorrido cronológico de estos 27 años de historia, las posibilidades para un estudio <sup>científico</sup> de los lenguajes icónicos se vislumbran todavía como bastante precarias. El grueso de la información con que en estos momentos puede contarse continúa siendo la reprográfica que produjo la época.

Una parte de este material reprográfico era, ya en su momento, de carácter definitivo: todo el relativo a la ilustración propiamente dicha como viñetas, dibujos, grabados, etc.; el resto, la reproducción fotomecánica de objetos únicos, sólo puede ofrecernos, como conjunto, la panorámica de uno de los aspectos más importantes de la difusión de estos lenguajes, pero malamente nos permite cubrir el que asumió la exhibición y, mucho menos, un estudio a fondo de la estructura de dichos lenguajes, sobre todo en lo relativo a factores como el color, texturas, técnicas, etc. . Esto es algo que queremos que quede muy claro como base de la provisionalidad de nuestras consideraciones .

Si algún rasgo de la construcción de estos lenguajes puede rescatarse con ciertas garantías es ese al que ya nos hemos referido insistentemente, pero que debe aparecer como prólogo a cualquier otra reflexión sobre este aspecto: la base de la construcción de los lenguajes icónicos de la actividad artística española de estos años es también la importación de las experiencias de la vanguardia extranjera.

Lo que está en juego tras esta afirmación no es sólo un problema de indagación sobre la "originalidad" de nuestros artistas concepto altamente resbaladizo que forma siempre pareja con el de calidad, y ambos son procesos inquisitoriales que hemos marginado voluntariamente desde el principio, pues

pertenecen a otro orden de meditación sobre la historia. Fundamentalmente, lo que esta afirmación pretende determinar son las coordenadas de un mecanismo de configuración y, como también hemos señalado, parte del repertorio de lectura y posterior funcionalización de unos objetos artísticos. Los cubistas que trabajaban en Francia transferían de uno a otro sus investigaciones formales, como lo hacían entre sí los futuristas italianos o, por no engrosar la lista, como ha ocurrido siempre en el seno de cualquier hábitat cultural, de cualquier época. Pero hay una diferencia básica. Por ejemplo, puede advertirse que la importación a España de los lenguajes figurativos de los renacimientos europeos durante el siglo XVI condujo a unas complejas hibridaciones que poco tienen que ver, como mecanismos de construcción, con lo que significa la asimilación e implantación de las influencias del clasicismo y del naturalismo extranjeros en la pintura española del siglo XVII. Y no es sólo un problema de habilidades manuales o de artistas geniales; lo que además diferencia ambos fenómenos es esa base histórico cultural, coherente o no, en cada uno de los casos, con la estructura de unos lenguajes figurativos, y el proceso de la funcionalización <sup>de éstos</sup> cuyo grado de eficacia deja al descubierto, o reabsorbe en una sintaxis fluida, el acto inicial de la apropiación de métodos de figuración ajenos. El hábitat cultural español del primer tercio del siglo XX no fue propicio para una funcionalización como la que se produjo en la católica España del siglo XVII, porque <sup>lo que esta vez era su objetivo,</sup> no logró generar unos ambientes microculturales suficientemente convencidos como para permitir el cultivo de unos lenguajes

que (lo vimos ya en el caso de los textos programáticos) tuvieron que verse reducidos a la ofensiva continua. Esto fue lo que determinó la reproducción constante de ese acto de tangibilidad de la importación lingüística, pues impidió el desarrollo de una meditación formal reposada como la que, a pesar de los continuos escándalos, podían llevar a cabo los artistas extranjeros en sus pequeños pero seguros dominios. Salvo casos aislados como Torres García, el Miró catalán, Alberto desde finales de los veinte, algunas cosas de Maruja Mallo, Ferrant, Palencia ... (por citar artistas con trabajo fundamentalmente peninsular) o las manifestaciones plásticoliterarias gestadas bajo una poética común, la mayoría de nuestros artistas sólo logran articular una cierta autonomía para su lenguaje cuando desarrollan su actividad en los distintos medios artísticos de Europa; Boreas, Peinado, Vifias, Mateos, Cossío, O. Domínguez, el Vázquez Díaz de los años veinte y Dalí (Picasso desborda este razonamiento) son ejemplos que ilustran claramente este proceso. La diferencia entre el desarrollo "in situ" de un lenguaje (aunque esté cuajado de influencias) y su importación a un medio artificial radica en el carácter de simulacro de que el segundo caso difícilmente logra desprenderse. Y no es que en España no se lograra dotar a los ambientes especializados de unas dimensiones ponderables como para haber procedido a un desarrollo endógeno de los lenguajes plásticos, sino que este microclima se autofrustraba al mantener la conciencia explícita de estar funcionando como el débil facsímil de una situación utópica que en otros lugares había alcanzado su identidad.

El ejemplo de esa pintura que puebla los retablos de nuestro siglo XVI, en la que solemos encontrar cromatismos y texturas flamencas dentro de simulacros de espacios figurativos a la italiana, o viceversa, o gestualidades y estereotipos del más sofisticado manierismo aristocrático involucradas en estructuras compositivas y escénico-narrativas (o en funcionalidades del objeto artístico) propias del mundo medieval, sería tentador para ilustrar otra de las características de la implantación de elementos icónicos si no fuera por la incomunicabilidad histórica de ambos fenómenos: en la España del primer tercio de nuestro siglo XX no se suelen importar sistemas icónicos completos. De la misma forma que veíamos a los textos teóricos proceder a la yuxtaposición de elementos ideológicos originarios de poéticas diversas, los lenguajes se van construyendo con pedazos de las gramáticas más diversas, ensamblados muchas veces en una misma obra. Según avanzaba la "información" procedente de las distintas experiencias europeas, sobre todo a través de las revistas extranjeras, se fue consolidando en España un gigantesco archivo de elementos visuales en el que nuestros artistas iban escogiendo su pequeño cargamento de piezas prefabricadas, de fórmulas de ensamblaje o, desde otro punto de vista, de fronteras de permisividad para la transgresión del conjunto de ~~factores~~ principios rectores de la figuración tradicional; lo que equivale a decir que, en muchos casos (como por ejemplo cuando se trata de enfocar el proceso de abstracción de la forma sobrevenido en nuestras artes plásticas), éstos <sup>principios</sup> no aparecen como un conjunto de fórmulas de relación

con la realidad o como el producto de una autorreflexión de la forma misma, sino como la suplantación parcial y discontinua de las operaciones de los lenguajes tradicionales por elementos de los lenguajes acuñados por otras latitudes. En ocasiones, estos procesos son fácilmente analizables en una obra concreta, en otras, la multiplicación sucesiva de las operaciones de importación conduce al espejismo de que algunos objetos proceden de formulaciones lingüísticas de nueva planta. Por supuesto (hay que recordarlo nuevamente), nos seguimos moviendo en la indagación de uno de los rasgos dominantes en la mecánica de configuración formal y no pretendemos con ello subsumir una realidad cargada de facetas riquísimas. Sin embargo, nos parece que uno de los primeros pasos para su estudio debería ser la confección de una especie de catálogo de las imágenes, directas o reprográficas, que a través de las exposiciones, los libros, revistas o simples postales, pudieran haber penetrado en nuestro país a lo largo de este tercio de siglo. Para justificar esta labor basta hacer unos pequeños cortes en la producción española. Si tomamos como muestra *los nombres* de una exposición como la mencionada "Orígenes de la vanguardia artística en España. 1920-1936" (lo que garantiza por su pequeña dimensión que no hace falta rebuscar mucho), comienzan a aparecer signos visibles de este proceso de importación lingüística: un elemento, casi un iconograma cubista, como es ese frutero con peras, uvas o limones que aparece en infinitas variaciones en la obra de Braque o Picasso a finales de la segunda década, puede localizarse, entre 1926 y 1930, en Cossío, Moreno Villa, Palencia, Peinado, De la Serna, Pelegrín, Olivares, Angeles Ortiz etc.; algunos de ellos



formaron su lenguaje en Francia pero fueron vehículos privilegiados para la difusión. En estos mismo pintores (e incluso en la misma exposición) aparecen también repetidos elementos pictóricos puramente formales como esos fondos de retícula lineal (perpendicularizada u oblicua), esas zonas de colores planos punteadas en negro, esos pequeños círculos bordeados en un extremo por toques de otro color, esas retículas de pequeñas cruces, esa especie de pequeñas "comas", de segmentos sinusoidales, de zonas rayadas vertical u horizontalmente en negros empastados... También son fórmulas que hemos visto surgir como vocabulario elemental en los procesos de investigación formal del Picasso o el Braque cubistas, a veces en Gris y, desde luego, en toda la pléyade de los pintores del cubismo francés que fueron pasando por las páginas de "Cahiers d'Art". Sin salirnos del Cubismo, lo mismo podríamos decir del bodegón como temática con una escenografía restringida a un número muy determinado de objetos, del paisaje urbano "cosificado" y geometrizado, de esas siempre tituladas "figuras" etc. etc. Ciertamente es que, en el fondo, la mayor parte del cubismo parisino consistió en una parecida e interminable operación combinatoria de los hallazgos formales de la etapa inicial más o menos desvirtuados, pero ya hemos dicho que, en España, estas combinaciones alcanzaban un alto grado de contaminación con otros lenguajes, evidenciando su naturaleza de préstamo. Por ejemplo, en el cuadro de Moreno Villa que figuró con el nº 46 en la exposición "Surrealismo en España", aparecen los

círculos bordeados y los segmentos sinusoidales cubistas (como elementos no figurativos) en una obra de clara temática surrealista; sin salirnos de esta misma exposición y de esta temática, los puntos rayados y las retículas aparecen en el cuadro de Rodríguez Luna "Dos personajes" (nº 69); la retícula y el frutero en el cuadro de Caballero "Bodegón del pájaro de agua" (nº 3) y las comas en su cartel para la "Telefonía celeste" (nº 8). Esa línea de silueta que define parcial o totalmente el contorno de los objetos, yuxtaponiéndose al sistema autónomo de distribución del color, fue sin duda uno de los primeros "tics" del cubismo; ahora, convenientemente desgeometrizada y vacía de su inicial rigor constructivo, habría de constituir una de las apoyaturas formales (a veces una pura "patente de corso") más difundidas en nuestra pintura de la década de los veinte; de ella se "beneficiaron" Angeles Ortiz, Bores (muchísimo), Caballero, Cossío, Moreno Villa, Olivares, Palencia (antes de su etapa surrealista), Peinado, Viñes, Mateos, Rodríguez Luna, de la Serna, Alberto (en algunos dibujos), Pedro Sánchez, Esteban Vivente, Bonafé, Togores, Maruja Mallo (en sus primeras obras) y un largo etcétera. A muy pocos centímetros de esta fórmula y repostando en el linealismo mágico de Miró, estaban los itinerarios del grafismo que emplearon nuestros pintores para dar la sintonía de la filiación surrealista, o el oscilar cadencioso y delicado de las líneas de los dibujos que acompañaron a los poetas (sin olvidar la componente del dibujo picassiano) en su purismo o en todas las variaciones

poéticas de la generación del 27. Muchos de los artistas que acabamos de nombrar usarían este segundo tipo de grafismo casi sin solución de continuidad con el anterior y, a través de él, entrarían en España gran parte de las formulaciones de la plástica del surrealismo extranjero.

Pero este es un muestreo tomado de un conjunto muy localizado de objetos artísticos de los años veinte. Para ejemplificar el mecanismo de la importación lingüística nos vale también el papel que en nuestro país (sobre todo en Cataluña) juegan a lo largo de estos 27 años lo que, para entendernos, podemos llamar el "cezannismo" y el "fauvismo". Para entendernos, por un lado, porque son términos carentes de un excesivo rigor, pero por otro, porque la época los interpretó y esgrimió como tales posibilidades de expresión plástica. La pintura de Cézanne y la de los fauves se prestaban, más que ninguna, al salvoconducto fácil de la modernidad. Una y otra eran susceptibles de las más variadas recetas que podían cubrir desde los objetos más arriesgados hasta los más inofensivos y asimilables. Si a Cézanne y al fauvismo añadimos y mezclamos, en las dosis convenientes, el viejo truco del impresionismo y de sus innumerables derivados, tendremos prácticamente cubiertos más de los dos tercios de los objetos que funcionaron como base de los sucesos que hemos recogido en nuestra cronología.

Si la inagotable investigación de Picasso amamantó ingentes muchedumbres de pintores en todo el mundo, no ocurrió me-

en el caso del arte español; por ejemplo, algunos de los volúmenes redondeados de los dibujos de Palencia de principios de los treinta o sus mismos grafismos expresionistas (los que alterna con otros de inspiración rupestre levantina y otros tributarios del Miró surrealista o de Brauner), tienen su arranque en formas picassianas desarrolladas por esta misma época; ahí están esas ilustraciones de Palencia para "Cruz y Raya" de enero de 1934. La etapa neoclásica del malagueño sirvió de fuerte base al Dalí de los años 26 y 27 (y de regocijo al reimpulso clasicista de los catalanes), y así, sucesivamente.

El Dalí de París o Nueva York traspasa parte de sus vocabularios a Caballero, Massanet, Planells, J. Sans ... y lo mismo ocurre con el grafismo de Miró que, como principio generador de ilimitadas sugerencias, estaba capacitado para desarrollarse en los dibujos de Planells, Palencia, Darío Carmona, Carbonell... ; Giacometti, Arp, Man Ray y Calder en Ferrant, Sans o Cristofol; Chagall en Jenaro Lahuerta... sin necesidad de acudir a los dibujos automáticos que están en la base de las experiencias vanguardistas de Togores, o los de Tanguy, que lo están en las de Lorca, o los grabados de Nolde, Heckel, Rohlf, Pechstein Max Jacob, Dufy etc. que lo están en las de Jahl, Norah Borges, o el Bores de principio de los veinte...

Todavía resulta bastante confuso y difícil trazar un desarrollo histórico del acceso, incorporación y vigencia micro-cultural de todos estos elementos plásticos, porque su utili-

zación cronológica fue bastante intermitente, porque resulta prácticamente imposible determinar con nitidez tendencias concretas en las amalgamas de lenguaje de nuestros artistas y porque, además, éstos solieron simultanear las más diversas direcciones lingüísticas. Por ejemplo, Dalí, entre 1926 y 1927, practica al mismo tiempo el neocubismo (o cubismo neoclásico) de sus "Academia neocubista", "Mujer acostada", "Figures agujadas a la sorra", "Noia cusint", "Marina amb una dona al bany" etc; un cubismo al estilo picassiano de los años 20 al 23 como el de esa "Natura morta" que reproduce "L'Amic de les Arts" del XI-1926; obras de directriz plenamente surrealista como lo demuestran sus dibujos "El poeta a la platja de Sitges" el "Dibujo" de L'Amic del VII-1927 o su famoso "La mel és més dolça que la sang" (31'); fragmentaciones formales geométrico-constructivas como "Era plé d'omes amb tricorni"; descomposiciones curvilíneas como "El vigilant nocturn", "la Maniqui" etc. Climent practica, en 1929, el cubismo y el surrealismo; Papiol manifiesta en cada uno de sus sei "Opus" reproducidos por L'Amic del X-1928, influencias cubistas, abstractas en la línea de Delaunay o el Magnelli de principios de la segunda década, tubularistas a lo Léger, abstracto-surrealistas a lo Masson y hasta futuristas; Pruna, en 1928, presenta algunos dibujos surrealistas junto a sus habituales tendencias clásicas; lo mismo en el caso de Togores; Moreno Villa hace, hacia los años treinta, cubismo y surrealismo...

Sin embargo, pueden localizarse algunos puntos de refe-

rencia. Cuando en 1912 se producía la muestra cubista de Dalmau, nuestra pintura más "avanzada" todavía podía cifrarse (exceptuando el impresionismo de los catalanes y algunos vestigios del modernismo) en la obra de Regoyos, en Sunyer (que acababa de llegar a España), en las fugaces apariciones de Echevarría, o en Arteta; pues Iturrino, Gris, María Blanchard, Vázquez Díaz, Gargallo, Manolo Hugué, Ramiro Arrúe, Picasso, etc., trabajan en París o en alguna otra ciudad extranjera y Nonell había muerto en 1911 como un recuerdo que aun remordía la conciencia de los medios artísticos. Al margen de la esporádica permanencia en España de los artistas extranjeros expulsados por la guerra o de las sucesivas exhibiciones de obras de la vanguardia europea que ya hemos registrado, podemos asegurar que las primeras incorporaciones de los nuevos elementos que van configurando el lenguaje de la actividad artística crítica española se producen de la mano de Celso Lagar. En su "platinismo" se hibridaban elementos del Cubismo, de la pintura fauve y algo después, los de la plástica del Futurismo. Hacia 1917 (Iturrino y Manolo comienzan a exponer en España) se producen nuevas incorporaciones: Torres García comienza con sus espacios reticulados en los que aparecen visiones simultáneas de Barcelona, y con las experiencias de paisajes urbanos contruidos con la yuxtaposición de superficies de color, líneas, siluetas, rótulos y números; Barradas, con su "vibracionismo", aporta un espacio fraccional en el que se intentan signos dinámicos que enlazan con el futurismo que había conocido en Italia; tampoco Miró escapa a esto último, como lo demuestra

el dibujo aparecido en el nº 4 de "Troços". Sin embargo, al margen de otras experiencias esporádicas como la portada de "Arc Voltaic", la pintura del catalán investigaba por esta época las posibilidades de un fauvismo expresionista a las que pronto se sumarán las experiencias conocidas como "detallistas" ("Huerto con asno" y "La casa de la palmera") de 1918 y los recursos cubistas de su "autorretrato" y del "Desnudo frente al espejo", de 1919 y de la "Table au lapin" o la "Table au gant" de los años 20 y 21; pero cuando realiza estas últimas obras Miró está ya vinculado a la esfera parisina. La influencia de estos tres artistas (Lagar desapareció enseguida) se expande desde los primeros momentos; Ricart y Sisquella se adhieren a las nuevas propuestas como queda patente en los dibujos que el primero insertó en el nº 4 de "Trossos" (según D'Ors, Ricart utilizó el "collage" ya en 1918 (32)) y en el "Retrat" cubista del segundo en "Un enemic del poble" (nº 8); en el número 15 de esta revista aparece un dibujo de Cassanyes que también manifiesta influencias "vibracionistas".

En 1918 vuelve de Francia Vázquez Díaz y con él empieza a funcionar una de las principales aduanas para un cubismo desnatado, cuyo dibujo se retrae a veces hasta el cezannismo, pero que para los pintores de la generación siguiente será, como dijimos, símbolo visible de un camino de modernidad plástica. Por último, Jahl y Paszkiewicz intentan atrapar en su figuración los principios del "Sincromismo" que, en las pri-

meros años de la segunda década habían encabezado Russell y Macdonald- Wright.

En la etapa 1918-1925, además de la continua actividad de Barradas y Torres García (hasta 1920), nuestra plástica contará con una nueva vía de penetración: la que abren los grabadores de la órbita ultraísta, que incorporan algunas fórmulas del grabado centroeuropeo (33) aunque carentes de la agresividad del expresionismo que poco podía cuajar con el optimismo maquinista de los poetas; Norah Borges, Jahl y Bores son los tres focos principales de esta tendencia, que también desarrollan Santacruz y Fco. de Miguel. Su penetración se produce, además de <sup>por</sup> las revistas ultraístas, a través de "España", "Alfar" etc. ; el mismo Barradas conduce sus grabados por una línea a veces parecida, como puede verse en las portadas que realizó para "Vltra" o "Tableros".

En las afueras de la plástica que rodea al Ultraísmo y mientras continúan por doquier las manifestaciones pseudo-fauvistas, pseudoimpresionistas y pseudocezannianas, o las primeras recuperaciones del Picasso Barcelonés de principios de siglo, todo son, de momento, pequeños balbuceos. Alberti ha iniciado sus peripecias abstractas extraídas directamente de los Delaunay (posiblemente de las primeras que hacía un artista español), Alberto su escultura de planos facetados y sus dibujos de línea fuerte y realista, Dalí sus primeros



dibujos en "Alfar" y sus primeras contaminaciones puntillistas, fauves, cubistas, expresionistas (33') chagallianas y puristas en la línea de lo que D'Ors había consagrado como "bodegones asépticos"<sup>(34)</sup> y cuyo ejemplo más conocido es el bodegón de la colección Lorca; Palencia y Gaya también trabajan en esta línea hacia 1925.

El amplio muestreo que, exceptuados los catalanes, supone la E.S.A.I. de 1925, arroja como balance de lo más puesto "al día" de las artes plásticas que se están haciendo en la península<sup>(36)</sup> (Cossío envía desde París una pintura cercana a lo que antaño había hecho Modigliani y Peinado sus cosas cubistas) estos "Bodegones asépticos" de Palencia y Dalí, las obras de Boreas (algunas de cuyas naturalezas muertas son una réplica exacta de las que había hecho Braque en 1924), un Moreno Villa tributario de Vázquez Díaz, las esculturas facetadas de Alberto, los primeros despegues formales de Planes y Ferrant, un Barradas que ha elementalizado los volúmenes a superficies muy planas y los colores a puros valores plásticos (lo que él llamaba la plástica del "cartón" (37')), los paisajes madrileños de Maroto (obras de construcción muy análoga a la de sus dibujos), el magnífico "pim pam pum, o mañana de verbena de Tejada (38) y los dibujos y grabados que en su momento reseñamos.

Los cinco años inmediatamente posteriores a la E.S.A.I. establecen nuevos puntos de referencia. Se produce un arranque intensivo de una amplia gama de variedades del cubismo y todo

tipo de desviaciones de su estética en artistas como Costa, Climent, Camps, F. Domingo, Ricart, Dalí (en esta época comienza la floración de sus experiencias múltiples), Gaya (hace cubismo hacia 1928), Moreno Villa, Pelegrín, Ricardo Bernardo, Isaías Díaz, Claret, Ll. M<sup>e</sup> Güell, Vázquez Díaz, Sandalinas, Maruja Mallo ( algunas experiencias de este tipo) , Caneja, Ramón Acín, Planes, Santa Cruz, etc., apoyadas por las experiencias de este tipo que estaban realizando los españoles que trabajaban en París (Borés, Peinado, Cossío, de la Serna, Angeles Ortiz, Olivares, Viñes) y, por supuesto, por el recuerdo del cubismo Picassiano y del nombre mágico de Juan Gris; los expatriados empezaban a convertirse en un totem de orgullo chauvinista. También se solidifica la poética de la "escuela de Vallecas", esta vez una poética de nueva planta (39) y comienzan los tímidos ensayos de experiencias abstractas (Basiana, Carbónell, Costa, Claret, Gausachs, Grau Sala, Elvira Homs, Papiol, Planells, Sandalinas, Sucre, Villá, etc., en la exposición de Dalmau del X-1929) . La introducción del expresionismo pictórico comienza por estas fechas por vía de Francisco Mateos o del que, sólo en contadas ocasiones, practican Matoto, J. Juñer, Sandalinas, Sisquella o Costa. Es curioso que un expresionista de primera línea como Solana apenas ocupara el interés de los jóvenes artistas, y que su pintura <sup>no</sup> lograra cuajar en un importante tronco de influencias que hubieran sido fácilmente explotables; tal vez por esa inexcusable etiqueta española de su visión y de sus temas, no ofrecía a sus contemporáneos exponente alguno de modernidad (40).

Pero, sobre todo, a partir de 1927 el surrealismo comienza a abrirse paso decididamente en nuestra plástica. Estamos de acuerdo con Angel González y Francisco Calvo cuando dicen que no existió en España ninguna expresión plástica surrealista con una coherencia equivalente a la producida en torno al movimiento francés y en que es "un surrealismo que se incorpora, se mezcla al espíritu vanguardista general --vivificándolo naturalmente-- pero sin destacar su perfil, sin negar otras tendencias paralelas" (41). La extraordinaria amplitud y elasticidad iconográfica que ya hacia 1927 había producido la plástica surrealista en Europa (Chirico, Man Ray, Arp, Masson, Magritte, Ernst, Tanguy, Duchamp etc.), iba a significar el engrasamiento más denso e importante de cuantos habían llegado a España hasta estos momentos, con la diferencia de que ya no era necesario (aunque se hiciese con bastante frecuencia) acomodar elementos o articulaciones aisladas como emblemas de un nuevo lenguaje cargado de disciplinas; lo que se importaba, sobre todo, era la legitimación de una ilimitada libertad expresiva; perfectamente orientada, una vez, por un riquísimo sistema de tópicos formales y lugares comunes temáticos, y otras, por un impresionante despliegue de estímulos y pistas para la intuición del artista. Su llegada, precedida desde 1924 por un sólido caudal informativo, coincidía además con la conciencia de un relanzamiento de la poesía española que no traía consigo los pudores subterráneos de la dependencia y la imitación que a veces habían arrastrado las experiencias literarias de principios de la década; no en vano Góngora había sido el emblema inicial.

Basta comparar el "surrealismo" de un Ponce de León con el de un Massanet, o el de un Juan Ismael con el de Angeles Santos, para comprobar la diversidad inasimilable de unas opciones y <sup>esta diversidad</sup> que no tiene nada que ver con las diferencias que pueden advertirse entre la poética de un Brauner y <sup>la</sup> de un Magritte o entre las actitudes plásticas de un Tanguy y <sup>las</sup> de un Max Ernst. La adopción del surrealismo plástico va a significar en España un conjunto más de novedades en ese escaparate del que hemos hablado, sin que nuestros artistas se preocupen siquiera de simular esa práctica vital <sup>la</sup> con que (al menos en su ideario) el Surrealismo pretendía diferenciarse de cualquier otro miembro de la familia de los ismos.

Ya hemos visto el conjunto de acontecimientos a través de los que se introdujo en España el conocimiento de la teoría y la práctica del Surrealismo francés. La importancia y alcance de su repercusión literaria ha sido estudiada desde diversos puntos de vista y ha redundado en conclusiones que no siempre coinciden (42). Desde el ángulo de la plástica, el surrealismo "de curso legal", el que enlaza con los frutos del manifiesto de Breton, puede decirse que comienza con los dibujos de Dalí y Lorca ejecutados hacia 1927. Intentar rastrear un surrealismo espontáneo en Solana, Masriera, Romero de Torres, Viladrich, Gaudí, etc. supondría una desviación del problema que nos llevaría, como ocurría en el caso de la noción de vanguardia, a los "Caprichos", al "Sueño de Felipe II" o a algún rincón de cierto retablo del siglo XV perdido en alguna parroquia de

de nuestra geografía; es decir, a sustraer al Surrealismo de su base real, de una ideología y de una práctica históricamente asentadas, para convertirlo en una pura metáfora historiográfica: el "trompe d'œil" manierista y el de Magritte son operaciones semánticas distintas que nos enlazan con artefactos ideológicos diferentes, porque, aunque se adentren en regiones parecidas de la conciencia (o más allá de esta conciencia), responden a imperativos individual y socialmente distintos. Dalí y Lorea compartían de un conocimiento bastante prolijo del movimiento francés y de las experiencias de Miró, que por estas fechas saturan las páginas de las revistas adictas al arte nuevo. En "La maniquí" de Dalí, que reprodujo L'Amic de II-1927, la parte superior de uno de los muslos se ha convertido ya en un pez; la "Marina amb una dona al bany", inscribible en su experiencias neocubistas, logra sin embargo producir una atmósfera de soledad y aislamiento que anuncia sus espacios figurativos de obras posteriores; posiblemente son ese "El poeta a la platja de Sitges" (L'Amic de VI-1927), el dibujo que acompaña a su texto "Sant Sebastià" (L'Amic de VII-1927) y "La Playa" (dibujo aparecido en Verso y prosa de IV-1927), sus primeros dibujos que representan públicamente esta línea. En el caso de Lorea lo son el "Arlequí veneciano" (L'Amic de IX-1927), "Pájaro y perro", "El ojo", "Columna casa", "Manos cortadas", "parque", "Muerte", "Ojo y villano", "Perspectiva con autorretrato" (43), etc., y por supuesto, gran parte de las obras que compusieron su exposición de Dalmau (43'). Unos meses antes había aparecido uno de los pocos precedentes (aunque tosco y primario) de la

nueva dirección plástica: los dibujos de Moreno Villa de la serie "Schola cordis" que publicó en el nº 2 de "Litoral" (XII-1926, pp.18 a 22); los adscribiríamos sin vacilar a esa otra línea de dibujos líricos que comienza a acompañar a la obra de los poetas si no fuese por la certeza de que Moreno Villa sería uno de los incondicionales del surrealismo plástico.

También por estas fechas, las esculturas de Alberto están llegando, por unos caminos completamente distintos, pero también insertos en este clima cultural, a la construcción de unas formas cuyo valor de medium entre la realidad, el artista y el espectador (así lo explicaría Alberto en su famoso "Palabras de un escultor") configuran un cuadro de síntomas que nos permiten señalar en él otro foco de la plástica surrealista. Palencia, Maruja Mallo, Siquella, Planells, Climent, Gonzalez Bernal, Gregorio Prieto... comienzan a practicar esta orientación en los años inmediatamente siguientes a través de las acepciones más diversas, como también lo harán, de vez en cuando, Togores, Angeles Ortiz, Vifias, Bores, Pruna y Olivares. Durante los primeros años de la República se van sumando, con más o menos intermitencia, con más o menos identidad, Caballero, Isaías Díaz, Ferrant, Ponce de León, Rodríguez Luna, Angeles Santos, Carbo-nell, Juan Ismael, Navarro Ramón, Darío Carmona, Esteban Vicente, Bonafé, Josep Renau, ...Ya en los años inmediatamente anteriores a la guerra lo harán Castellanos, Cristofol, Massanet, Jaime Sans, R. Marinello, E. Serra, Javier Ciria, Alfonso Buñuel, Lamolla, Remedios Varó (durante la guerra se casaría con B. Peret),

Esteve Francés, Rodríguez Orgaz, Miguel Prieto, Policarpo Niebla...

En la mayoría de los casos la cosa no pasa de pequeños tanteos o de una simple sobrecarga en la sugerencia formal. Tan sólo nombres como Caballero, Ponce de León, Palencia, Moreno Villa, González Bernal, Rodríguez Luna, Maruja Mallo, Alberto y los del grupo "logicofobista" pueden considerarse como cultivadores verdaderamente decididos. Miró y Dalí continuaron teniendo una importante presencia a través de exposiciones y de la constante reproducción ; apologías y polémicas suscitadas en torno a sus obras ; en cambio, Oscar Domínguez apenas si tendrá repercusión al margen de la campaña levantada por el foco canario.

A veces pueden establecerse vetas lingüísticas comunes como ocurre con Planells y Palencia (dibujos en "Hélix"), Planells y Dalí ( en la época de su amistad), Palencia y Renau (dibujos de inspitización rupestre), Caballero y Dalí, Dalí Massanet, Miró y Sisquella, Palencia y Miró, Ferrant y J. Sans, Miró y Carbonell... A veces nos encontramos con formulaciones lingüísticas bastante aisladas como las de Alberto, Maruja Mallo, Ponce de León.... Repartidas de una forma irregular pueden verse las influencias de Ernst, Arp, Tanguy, Chirico, ciertas cosas de Picasso, Brauner, Giacometti, Masson... Las opciones van desde el puro anecdótico o la sugerencia pueril, como ocurre a veces con Moreno Villa o Angeles Santos hasta la utilización de abstracciones formales como las de

J. Ismael, Cristofol, Sans o Ferrant, pasando por el surrealismo expresionista de Palencia o Sisquella, por las acumulaciones simbólicas de Caballero o la atmósfera inquietante de ese "accidente" de Ponce de Leon del Mº Español de Arte Contemporáneo, el mundo mágico de Maruja Mallo etc.; sin olvidar la orientación política que en ocasiones le dan Rodríguez Luna, M. Prieto, Alberto o el propio J. Caballero (44).

A partir de 1931 y mientras continúan funcionando las anteriores opciones plásticas, vendrán a sumarse las alternativas de orientación política.<sup>(45)</sup> Sin embargo, estas ofensivas no lograrán articular sus lenguajes representativos más que a un nivel muy elemental, dejando un considerable vacío entre las dimensiones alcanzadas por el debate sobre la función social de las artes plásticas y la realidad de unas prácticas artísticas. Como era de prever, dada la situación sociopolítica del momento, la base elemental de estas operaciones iba a ser la adaptación de las temáticas y los contenidos concretos del lenguaje a las premisas ideológicas que orientaban cada ofensiva, a la vez que, a nivel formal, se incrementaba la utilización de las diversas formas de realismo plástico. Pero esta nueva situación aparejó también un recrudecimiento del expresionismo que, esta vez, a diferencia de lo que había ocurrido con los grabadores ultraístas, iba a desarrollarse en sus aspectos sintáctico-semánticos más agresivos a fin de conseguir efectos de densificación de los contenidos argumentales. Los nombres más representativos de esta tendencia fueron López Obrero,



Carlos Maside, Carreño, Yes, Horacio Ferrer y a veces incluso Souto. Algunos artistas como Helios Gómez intentan adaptar un lenguaje "de vanguardia", construido con resabios cubistas y de la gran cartelística soviética de la Revolución, a contenidos políticos o de temática social. Algo de esto intentó también Renau en sus portadas de revista, o artistas como Miró-Quesada, o Merlo, con simples geometrificaciones. También hemos mencionado la adjetivación política de los lenguajes próximos al ámbito surrealista en los casos de Alberto, Rodríguez Luna, Miguel Prieto. Sin embargo, los géneros más desarrollados por este tipo alternativas fueron la simple ilustración política de periódico (Puyol, Monleón, Yes, Carreño, Carnicero, Ravassa, Bartolozzi, Rivadaulla, Castedo, Garran, Hoz, Muñoz, etc.) con una renuncia explícita y consciente a toda voluntad artística extracontentidista; el cartel (a unos niveles todavía insignificantes comparados con los de la guerra) y el fotomontaje, fundamentalmente Renau pero también Monleón y Yes (como dijimos, Palencia lo utilizó, con unos objetivos muy diferentes, en el almanaque de "Cruz y Raya" para 1935). Los antecedentes de este fotomontaje español arrancaban directamente de Heartfield, Rodchenko, Lissitzky, etc. y habían sido transmitidos por publicaciones germanas como "AIZ" (Arbeiter Illustrierte Zeitung. 1930-1936) (46).

De todas formas, la verdadera identidad genérica, objetual y lingüística de las alternativas artísticas de orientación política sólo se alcanzará durante la coyuntura bélica. Durante

la República y salvo en esas pocas irrupciones que hemos recogido en la cronología, la ideología política de los artistas no trascendió de una manera radical a sus prácticas, a diferencia de la fuerte polarización que estaba sacudiendo a todo el material es - crito.

Estas fueron, a través de sus cotas más significativas, las fases que definen los escalones de las distintas opciones lingüísticas con que se instrumentalizaron las alternativas críticas. Al igual que ocurría en el plano teórico con esa doble dinámica de las irrupciones y la penetración gradual, cada uno de los componentes de este conjunto de aportaciones escalonadas dejaba tras de sí, unas veces, una estela de influencias que se extendía y multiplicaba en el tiempo, y, otras, se disolvía desapareciendo por completo del panorama público. Las opciones de herencia cubista y surrealista, por ejemplo, se produjeron casi ininterrumpidamente desde su aparición hasta el mismo 1936; los lenguajes de ascendencia futurista, sin embargo, desaparecieron ya desde el principio de los años veinte, al igual que ocurrió con el constructivismo de 1933 o el neoplasticismo de 1929 que apenas si sobrevivieron a sus primeros intentos; el expresionismo tuvo una utilización mucho más esporádica y coyuntural.

Otra característica importante, aunque previsible dentro

del contexto general, es que , salvo experiencias aisladas . (las incursiones extraartísticas de A.D.L.A.N., la exposición de objetos surrealistas de G.A., los dibujos en una pizarra de Barradas y Caballero de las veladas ultraístas y la Telefonía, el parabrisas con sonido de automóvil de Gull, algunas experiencias sobre el "object trouvé" de Cristofol, el "Monumento a los pájaros" de Alberto (47) y la reivindicación de medios como la caricatura, el cartel y el fotomontaje) los lenguajes plásticos de las alternativas críticas se movieron casi siempre en el regazo de los viejos géneros artísticos. Nada encontramos que pueda compararse a las obras puramente testimoniales y fungibles de los dadaístas, a los "ready mades" de Duchamp, a la treintena de técnicas y procedimientos empleados por los surrealistas (48) o a sus exposiciones de "objetos" (lo de Tene-rife, en realidad, fue un puro homenaje escenográfico). En España, los lenguajes se vertieron a través de los mismos estatutos objetuales que enmarcaban, desde siempre, la producción artística de la ideología dominante, manifestando con ello una voluntad de integración mucho más explícita que la que se escondía tras la retórica de la ruptura de muchas de las vanguardias europeas.

#### NOTAS AL CAPITULO IV

1. Por ejemplo, las frecuentes alianzas entre los poderes municipales y los impulsores de la vanguardia, que son un fenómeno condicionado por una problemática sociopolítica muy específica, arrojan una permeabilidad entre ambos tipos de actividad artística que nada tiene que ver con lo que ocurre en el resto de España.

1'. TORRES GARCIA, J. III-1917.

2. DALI-GASCH-MONTANYA. III-1928.

3. ANONIMO: "Posición", en Gaceta de Arte, Tenerife, II-1932.

4. Texto del cartel colgado en la "Iª Exposición de Arte Revolucionario". Reproducido en Octubre, Madrid, IV-1934.

6. TORRES GARCIA, J. XI-1917.

7. VARIOS: "Manifiesto del Ultra", prensa de Madrid, otoño de 1918.

8. GASCH, S. III-1929.

9. El único panfleto propiamente dicho fue el "Full Groc" de 1928, puesto que, tanto "Els meus quadros del saló de Tardor" (incluido en el nº 19 de L'Amic) como las proclamas del grupo canario (cuidadosamente cosidas a los ejemplares de G.A.) , no pueden considerarse dentro de las específicas formas de

difusión de la hoja volandera. "Resol" tampoco, pues estaba destinada a ser clavada en la pared.

10. BORGES-GONZALEZ LANUZA-DE TORRE: V-1918.
11. GASCH, S. V-1928.
12. MONTANYA, Ll. V-1928.
13. LEDESMA RAMOS, R. 1-X-1928.
21. De hecho , lo propusimos , a manera de preámbulo para un debate, en nuestra antología de textos sobre la vanguardia artística (Cf. BRIHUEGA, J. 1979.pp.73 y 74.
22. BOZAL, V. 1967, pp. 96 a 99.
23. GONZALEZ-CALVO: Texto del catálogo de la exposición "Surrealismo en España", loc. cit. pág. 16.
24. VIOLA, J. 1934 (Art nº 5)
25. Ahí están los mencionados libros de Bodini, Ilie, Morris, Corbalán, Onís, Cano Ballesta, Blanch, etc., por no salirnos de obras recientes, cuyo simple contraste da una idea de su dificultad de aplicación incluso para la literatura.

26. Exposición "Orígenes de la vanguardia artística en España. 1920-1936", Madrid, XI-XII-1974, G\* Multitud.
27. Exposiciones : "Cubismo", Madrid, VI-1975, G\* Multitud.  
 "Surrealismo en España", Madrid, 1975, G\* Multitud.  
 Otras exposiciones de esta galería que deben ser mencionadas por su interés para nuestro tema fueron:  
 "La Barraca y su entorno teatral, 1975.  
 "Exposición antológica de Sáez de Tejada", 1977.  
 "El taller de José Caballero", 1977.  
 Todas ellas con catálogos ampliamente documentados.
28. Esta dos exposiciones, a cuya documentación nos hemos referido numerosas veces, se celebraron en el local del C.A.C.B.:  
 "Galerías Dalmau", 1969.  
 "ADLAN-32-36", 1970.
29. Algunas de estas exposiciones de iniciativa oficial (Dir. Gen. de Bellas Artes, Museo Español de Arte Contemporáneo etc.) fueron  
 "Joaquín Peinado", Madrid, V-1969.  
 "Alberto Sánchez", Madrid-Sevilla, 1970.  
 "Pablo Gargallo", Madrid, X-1971.  
 "Pancho Cossío", Madrid, X-1971.  
 "Mateos", Madrid, I-1973.  
 "Torres García", Madrid, IV-1973.

"Joaquín Sunyer", Madrid, VI-1974.  
 "Olivares", Madrid, III-1976.  
 "Hipólito Hidalgo de caviedes", Madrid, V-1976.  
 "Francisco Bores", Madrid, X-1976.  
 "Gregorio Prieto", Madrid, III-1978.  
 "José Frau", Madrid, 1978.  
 "Renau", Madrid, V-1978.  
 "Luis Quintanilla", Madrid, II-1979.  
 "Apel.les Penosa", Madrid, V-VI-1960.

30. Cf. MORENO GALVAN, J.M. V-VI-1960.

Otras exposiciones que merecen ser citadas son las del Banco de Bilbao:

"Solana", Madrid, XII-1972.  
 "Arteta en el Banco de Bilbao", Madrid, V-1973.  
 "Adelantados de la modernidad", Madrid, V-1979.  
 "Iturrino", Madrid, III-1976.

Además:

"Exposición conmemorativa de la 'Primera exposición de Artistas Ibéricos' (mayo -junio 1925), Madrid, 1975, Club Urbis.

"Oscar Domínguez", Madrid, X-1973, Gª Biosca.

"Santander y la vanguardia. 1900-1960", Santander, 1977, Museo Municipal.

"Rafael Botí", Madrid, 1978, Ateneo.

31. Las consecuencias de la guerra no sólo recayeron en los ob-

jetos artísticos sino que también han provocado la dispersión e incluso destrucción de documentación de todo tipo. Valga como ejemplo el que una agrupación con los años de existencia de la Asociación Nacional de Pintores y Escultores carece hoy casi por completo de documentos anteriores al 1936. Otro tanto ocurre con las exposiciones del Ateneo madrileño ; no quedan apenas documentos anteriores a la guerra.

31'. En la mayoría de las publicaciones contemporáneas se titula a este cuadro, erróneamente, "La sang és més dolça que la mel"; tanto las publicaciones de la época , como el mismo Dalí (Cf. DALÍ-Parinaud, 1975 pág. 109), dejan bien sentado que el título original era "La mel és més dolça que la sang".

32. D'ORS, E. 1967, pág. 70.

33. No en vano , de Torre (VIII-1922) menciona con énfasis a los belgas Masereel, Cantré, Cocks, Brusselmans; a los franceses Galanis, Laboureur, Dufy, y a los rusos Kebedeff, Zazdkine, Etc.. Además, Norah Borges se había formado en Ginebra, durante la primera guerra mundial, trabando contactos con importantes círculos de grabadores desplazados de sus países por la guerra.

34. SUBIAS, J. V-1925.



36. Cf. las reproducciones incluidas en el mencionado nº 51 de Alfar (enteramente dedicado a los Ibéricos .
37. Cf. D'ORS, E. 1967, pp. 67 y ss.
38. Este cuadro figuró en la mencionada exposición antológica de la galería Multitud. El catálogo lo sitúa (creemos que por un error de imprenta) en 1919, lo que parece imposible si lo comparamos con la pintura que Tejada hacía hacia finales de los diez, y dadas sus similitudes con la "Niña con muñeco" de 1925 ( nº 111 del catálogo)
39. La trayectoria de Alberto a partir de 1927 es sobradamente conocida. En cuanto a Palencia, su actividad plástica cubrió múltiples vertientes; sin embargo, la huella de Alberto , tras la experiencia vallecana, ha quedado claramente plasmada en el libro: PALENCIA, B. 1932. (con un largo texto introductorio y numerosas ilustraciones).
40. La vinculación entre Solana y Ramón, por ejemplo, no se verifica a través de la vertiente cosmopolita (y en consecuencia "filovanguardista") de éste, sino todo lo contrario. Ramón enfoca a Solana desde su morbosa vocación por lo español. En su libro sobre el pintor (cf. GOMEZ DE LA SERNA, R. 1972) no hay ni una sola alusión a la modernidad entendida en el espacio que la época confirió al "arte nuevo", tan sólo un intento de definir las raíces "ibéricas de Solana. El hecho de que encontremos puntos de

contacto entre Solana y otros pintores ( Flores, Mateos con sus máscaras, etc.) no trasciende el plano de las coincidencias formales. Westerdahl se quejó de este fracaso desde las páginas de G.A. (cf. WESTERDAHL, VIII-1934), intentando rescatar a Solana del tópico españolista para interpretarle a través de una perspectiva internacional (el mundo de los Ensor o los Nolde) y reintegrarlo así a las filas del arte nuevo. Pero Solana vivió y murió encerrado en su propio mito.

41. GONZALEZ-CALVO: texto del catálogo de la exposición "Surrealismo en España", loc. cit, pp. 14 y ss.
42. Volvemos a remitir a los estudios de Albi-Fuster, Bodini, Corbalán, Ilie, Pérez Minik, Antonina Rodrigo, Onís, Morris, Díaz Plaja, de Torre, etc. aque tantas veces nos hemos referido.
43. Todos estos dibujos pueden verse reproducidos en GARCIA LORCA, 1954.
- 43'. Remitimos a los textos en que Lorca explica el sentido de sus dibujos. Cf. GARCIA LORCA, 1950, pp 1658, 1659 y 1672.
44. Por ejemplo el dibujo "Puede ocurrir en cualquier momento" (hacia 1936-37), que figuró con el nº 9 en la exposición "Surrealismo en España".
45. Una vez más debemos recurrir al libro de Bozal (BOZAL, 1967)

única obra que ha tratado el tema de las alternativas de orientación política; con las salvedades que en el primer capítulo hicimos acerca de su utilización metodológica de la noción de realismo.

46. Concretamente, Renau accedía a ella a través de la Librería Internacional de Valencia. Cf. GARCIA Y GARCIA, M. "La experiencia republicana", en el catálogo de la exposición "Renau", Madrid, V-1978, M<sup>a</sup>. Esp. de Arte Cont.
  
47. El "Monumento a los pájaros" de Alberto (1930-32) estaba previsto para ser abandonado en pleno campo (Cf. SANCHEZ, Alberto, 1975, pág. 46) . Max Ernst había utilizado ya un título similar : "Monument aux oiseaux" y "petir monument aux oiseaux" (1927 y 1928, respectivamente); ambos fueron reproducidos en Cahiers d'Art, 1933 pág. 220.
  
48. René Passeron (1968, ppl93 y ss) logra contabilizar 33 procedimientos gráficos, plásticos y fotográficos empleados por los surrealistas.
  
49. Además de carteles, álbumes de dibujos, ilustraciones de panfletos, etc.n en la guerra también se practicó la decoración de trenes y otros tipos de vehículos, en una clara orientación "agit-prop". Cf. ORTIZ DE SARALEGUI, J. 1937 (Alfar n<sup>o</sup> 77).

678 bis.

CAPITULO V

LA ACTIVIDAD ARTISTICA CRITICA A TRAVES DE SUS  
TEXTOS: TRES CUESTIONES BASICAS

Los manifiestos

### El manifiesto como género.

Ya vimos cómo la actividad artística crítica utilizaba en sus irrupciones distintas fórmulas de comunicación verbal o escrita a fin de transmitir al público las dimensiones de su proyecto de modificación de la ideología hegemónica. Entre estas fórmulas, el manifiesto es claramente diferenciable de las demás por la evidencia de su condición programática. El manifiesto es un auténtico género de la cultura escrita, porque porque tiene fuertemente categorizados los aspectos sintáctico semánticos del lenguaje que emplea y porque esta categorización responde a requisitos que emanan, en cierto modo, de unas funciones previamente establecidas y reclamadas por los circuitos culturales hacia los que se proyecta el manifiesto.

Entre sus funciones más elementales se encuentra la de exponer las dimensiones de un programa. Entre las más complejas radica la de constituirse en un paradigma emblemático de la dimensión final de la propuesta. Entre ambos niveles cabría ese repertorio funcional en el que están incluidas las exégesis, las apologías, la crítica a los elementos culturales que la alternativa pretende desplazar, el suministro de señas de identidad para los productos adscribibles a la alternativa, las del grupo que respalda el manifiesto, etc.

Para cumplir estos requisitos, el manifiesto tiene que adoptar la forma de una pequeña construcción autosuficiente,

algo abierto, como mucho , hacia el futuro; esto es, hacia su posterior desarrollo práctico , pero que se cierra frente al pasado; es decir, que inaugura simbólicamente la superación o la ruptura de planteamientos preexistentes. De estas premisas deriva la adquisición de una retórica especial que adopta múltiples formas, presentándose, unas veces, dogmática y estatutaria, otras, humilde y persuasiva, otras, exaltada, jovial, razonable, áspera, irónica, corrosiva, especializada y tecnicista... o hasta con las tintas típicas de una actitud milenarista. Toda una amplia gama de variedades que nos enlazan con las coordenadas que ya dibujamos al hablar de la estrategia de la actividad artística crítica, pues el manifiesto es, precisamente, una pieza clave de esa estrategia.

Debido a esta retórica de la ruptura con un presente al que se quiere convertir en pasado (la mítica del tiempo siempre subyace en el manifiesto) el manifiesto debe contener las claves suficientes para que el lector recoja , aunque sea de una manera velada, la crítica con que se pretende invalidar un determinado número de elementos de la ideología artística vigente. Sólo así se allana el espacio suficiente para alojar la alternativa. Estas claves son siempre códigos culturales y, como tales, suponen una elíptica complicidad con el lector por el hecho mismo de que éste los posea. Una complicidad que predetermina la audiencia sociocultural prevista por el manifiesto; siempre en esa doble dinámica de niveles de destino retórico y real a que hicimos alusión en el capítulo anterior. De esta forma, la estructura significativa del manifiesto queda siempre

constituida a base de mecanismos de denotación, connotaciones sucesivas e incluso de formulaciones metalingüísticas.

Ese nivel funcional complejo que le hace convertirse en un modelo emblemático de la alternativa determina, a su vez, uno de los estratos más profundos (aunque a veces el más explícito) de su semántica, pues debe transmitir al lector la dimensión y el alcance que la alternativa tiene como proyecto de modificación de la ideología hegemónica. Por todo ello, y a pesar de su frecuente artificiosidad, los manifiestos están contruidos con el cuidado y la minuciosidad suficiente como para ser el tipo de texto que mejor nos conecta con el primer hemisferio de la actividad artística crítica, esto es, la construcción teórica de la alternativa. Ya vimos que el otro hemisferio, el de su consumo, consistía en la interposición de un conjunto de filtros suficientemente denso como para dejar muchas veces desvirtuada la dimensión original de la propuesta cuando esta llegaba a determinados sectores del público.

Como hemos podido comprobar en el repertorio cronológico, los manifiestos literarios fueron muy abundantes a lo largo de este tercio de siglo. Sin embargo, los de contenido específicamente artístico pueden contarse con los dedos. Existe, es así, una constante voluntad de pronunciamiento alternativo cuyas concreciones textuales aparecen entremezcladas en críticas de exposiciones, textos de catálogo, conferencias o en en cualquier tipo de escrito que ronde la temática del arte nuevo. Se pronun-



cian los artistas, los literatos, los críticos de arte, los intelectuales en general. Todos se sienten en una especie de obligación de definir situaciones, de tomar posturas y de ofrecer un camino para la transformación del panorama artístico vigente en el que, llegado un momento, nadie se quiere ver involucrado; sobre todo a partir de que Ortega publicara su exégesis sobre el arte nuevo. El manifiesto, sin embargo, significaba un paso más comprometido que el de la simple toma de postura desde el interior de una reflexión amplia. Detrás de él había que levantar el resto de la estrategia que completara la maquinaria de la irrupción y esto era ya bastante más complicado. No obstante, a veces esta maquinaria se identifica con la propia sociedad española, y entonces, escritos que no son propiamente manifiestos intentan connotar las funciones de éstos (como es el caso de La nueva España 1930 o de Arte y Estado); A veces ocurre también que muchos de los textos que no eran sino simples reflexiones sobre el fenómeno artístico adoptan la forma externa de un programa propiamente dicho; tal es el caso de la mayoría de los artículos de Gasch en "La Gaceta Literaria", del prólogo de Mi Salón de Otoño de D'Ors o de muchos de los artículos que Guillermo de Torre escribió en los años veinte (1).

Hemos seleccionado algunos de los manifiestos artísticos más significativos a fin de sintonizar, ya en unas dimensiones mucho más concretas, con la estructura ideológica de los proyectos de la actividad artística crítica. Para su estudio vamos a renunciar (por razones obvias) al análisis lingüístico propiamente dicho, el que concerniría a la Filología, concentrándonos

en los aspectos semánticos que interesan directamente a la ideología artística. Nuestro objetivo fundamental va a ser sintetizar la expectativa artística que cada manifiesto es capaz de transmitir a los distintos lectores en el momento histórico de su aparición. A veces, la evidencia denotativa de algunos textos no hara necesario, para extraer las connotaciones del program , más que un pequeño cambio de redacción y una simple sistematización de los contenidos. Limitarnos sólo a los manifiestos ( y a manifiestos artísticos propiamente dichos) significa perder gran parte de los elementos que articulaban las alternativas desde otro tipo de textos. Pero, esta vez, preferimos acotar el campo de trabajo y reducirlo a un género de perfiles muy nítidos para evitar una nueva dispersión generalizadora.

Torres García: "Art-Evolució (a manera de manifest)" (2).—

# Un enemic del Po

NUM. 8 NOVEMBRE 1917  
FIV. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31.

FULLA DE SUBVERSIÓ ESPIRITUAL

## ART-EVOLUCIÓ

(A MANERA DE MANIFEST)

L'art ha de ser quelcom en concordança amb el curs de la vida. Perxò hem d'ésser evolucionistes. No podem admetre res que en si no sigui evolució. En cada una de les nostres obres deu realitzar-se aquest procés evolutiu sobre de nosaltres mateixos. No ens serà possible tenir una manera invariable. Ni admetre la formació d'escoles. Ni tampoc tenir criteris si aquest ha de basar-se en quelcom d'immòbil que pugui servir de punt o terme de comparació. En tot cas, nostre criteri, ha d'evolucionar constantment. — Situats en aqueixa via natural evolutiva, nostre paper ha de consistir únicament en senyalar, a la manera d'un sensibillíssim aparell receptor, el que podríem anomenar la plasticitat del temps. Perxò se'ns en dona el mateix una terra que un'altra; una que altra part de món. Volem ser internacionals. — Res que ja sigui realitzat, pot servir-

nos; ni les mateixes obres nostres. Per a nosaltres, res pot haver de definitiu. És necessari que ignorem el que farem demà. — Devem col·locar en segon terme aquell treball propi de l'esperit d'escullir i seleccionar, per a abandonar-nos a l'espon-tani. — El coneixement intuitiu, els estats de simpatia amb el món real. Hi ha que identificar-se amb tot, a fi de conèixer veritablerment les coses. — El jo viu, és l'únic interessant. No's deu pintar ni parlar sinó de sí mateix. D'aqueixos estats de simpatia amb les coses. — Ser evolucionista no és pertànyer a una escola; és ésser independent; és anar contra de les escoles. És ser quelcom en el temps. Perxò, no hem de creure que podem arribar a coneixen's del tot; hem d'anar descobrint-nos. — Nostra divisa tindria d'ésser: individualisme, presentisme, internacionalisme.

J. TORRES-GARCIA

### Simulac

No en excusaríem hablar de l'art, si se deixava en el títol, i diríem: "le llamariamos in-volucio". Ilustre nos hablara de l'art, y sus alrededores de l'evolucio. (para con el títol, que no por pienso ha i-terato se empujara en des-velos una ciudad que los llamariamos Milano, y sumiera to-ta-gira con el italiano), o tendríamos por cierto que la capital de Lombardia no i-lla-tion. En-miente, no co-nec-sa. Manras de Magenta din no sé que batalla en mo-...  
Ay, amigos! La simulac-pore de l'io fingida obra, ignore si pertenece a Cerr-s-lel, es el oropel con que la carencia de genio y de la mular produce a menudo o-jos de los inopes que aper-s-ia de sus narices. La simu-la vida (no conacio la obra americana In-que-nieros, qu-un hecho. La simulación el mencionado doctor tien-tulo, no leida por mi toz-cabo para evitar condens-simulación del sentimiento una novela psicológica q-bien) consigue triunfos em-te se simula (desconoce li-muerte aparente escribe G-nados lince. El teatro, qu-cribe Cervantes en el Qui-ción de la vida corriente suño (no el acto de dorm-que otra cosa es más que hechos condienos, cuor-cia con algunas estallaciones a simulación se da en el ar-sociología y en la literatu-cuencia. (Y cualquiera sep-profundo erudito, lo simul-Can una Guía de París, la mano, podéis hacer ado-de la villa Lutecia, que así



Diseño por J. T.

Podríamos considerar que "Art-evolució" es, cronológicamente, uno de los primeros manifiestos artísticos que caen dentro de nuestro campo de estudio pues, con anterioridad y salvo el programa "planista" de Lagar (que no hemos localizado), todo son escritos de ámbito y motivaciones más amplias que las específicamente artísticas (es el caso, por ejemplo, de la "Proclama futurista a los españoles" de Gómez de la Serna).

Este texto de Torres García forma parte del conjunto de escritos que desde marzo de 1917 venía publicando en "Un enemigo del Poble" (3) y coincidía con ese espectacular viraje de su estética que se produce hacia estas fechas. Sin embargo, este texto se diferencia de los demás, precisamente, por esa voluntad programática que denuncia su propio subtítulo y por otros factores tales como la tipografía especial (en una caja mucho mayor que la habitual en la revista) o, por supuesto, su inclusión en "Arc Voltaic", en traducciones italiana y francesa (en dos páginas enfrentadas). Esto último equivalía a una explícita reivindicación de los dos ámbitos culturales más "avanzados" del momento: Francia e Italia, pero también suponía el deseo de una exportabilidad mediante la cual "Art-evolució" pudiese ser inscrito en la nómina mundial del vanguardismo (4). Sin embargo, el uso de diversas lenguas en "Arc Voltaic" (catalán, francés, italiano y castellano) nos lleva más lejos; obedecía también a la voluntad de reivindicar un internacionalismo muy a tono con el pensamiento libertario de Papasseit. Todos estos datos de encuadre cobran una especial significación si pensamos que, no hacía muchos meses, Torres García había sido

uno de los principales ideólogos plásticos de ese "Noucentisme" que, a pesar de su pretendida universalidad mediterránea, había supuesto el intento consciente de construir una cultura de nacionalidad catalana estricta. Otra referencia importante de estos años es la estrecha colaboración de Torres García con Barradas. Junto al manifiesto publicado en "Un Enemigo del Poble" aparecía un dibujo de este último de clara inspiración cubista; junto a las traducciones de "Arc Voltaic", Barradas incluía otro dibujo de ascendencia netamente futurista.

El texto de "Art-evolución" está construido como una emisión continua de afirmaciones categóricas que pueden ser cuantificadas, siguiendo incluso el hilo de la propia redacción, en unidades semánticas muy claras; sin duda éste es también el objetivo del texto:

A) Principios ideológicos: reivindicación de la idea de progreso.

- 1) Estar de acuerdo con la vida y ser evolucionista
- 2) Excluir todo lo que no lo esté
- 3) Traducir esta dinámica al artista
- 4) Reproducir la en cada una de las obras
- 5) Impedir el inmovilismo y la formación de escuela
- 6) Eludir cualquier tipo de criterio que signifique un pretexto para la inmovilidad
- 7) La función del artista es recoger la capacidad plástica de la propia evolución

B) Mensaje marginal

- 8) Defensa del internacionalismo (en el mismo "Arc Voltaic")

Emili Eroles dice en su "Miratge": "Un foc que crema totes les religions podrits pel temps, y un home que, irat aixeca els punys contra totes les patries")

C) Principios para la definicion del artista: Reivindicación del vitalismo intuitivo

- 9) Abolición del pasado, incluso del propio pasado
- 10) Ignorancia del futuro como proyecto preestablecido
- 11) Abandono espiritual a la espontaneidad de las pulsiones motivadas por la realidad.
- 12) Construir un yo fundido con la realidad
- 13) Este yo es lo único que interesa
- 14) El arte y la literatura se reducen a la investigación de este yo.

A partir de estas afirmaciones , el resto es una recapitulación y un corolario: "individuisme, presentisme e internacionalisme".

La totalidad del manifiesto se reduce a un panegírico de la libertad individual. Una libertad entendida como el desligamiento absoluto de todo tipo de principio rector, tanto en el área del pensamiento individual como en la del colectivo. Ese "internacionalisme" que se entremezcla intempestivamente en el hilo de su discurso es, sin embargo, lo que da plena clave histórica a la reflexión. Ahí está el trasfondo de la Gran Guerra, como también lo está en ese "IV de la era del Crim" de la cabecera de "Un Enemic del Poble" o en la mayoría de los escritos de esta revista firmados por Papasseit, Eroles, Sucre, Ferran

i Mayoral o en el de Llorens i Artigas titulado "El somriure i el bolxeviquisme" (5). Indirectamente, la condena de los principios retores quiere ser también la denuncia de una guerra que los ha utilizado frecuentemente como justificación ideológica. Podríamos seguir rastreando este trasfondo que es, en cierto modo, el que rige la línea general de "Un Enemic del Poble" y llegaríamos a retazos del pensamiento de esos Nietzsche, Gorky, Ibsen, Maeterlinck... que tanto cita la revista.

Sin embargo, al margen de este ambicioso discurso sobre el comportamiento humano, con el que se identifica a la propia creación artística, no encontramos indicio alguno de una poética concreta ni reflexión alguna sobre el lenguaje plástico. Nada sobre esas temáticas urbanas, esas retículas ortogonales de sus dibujos de esta época, o de la simultaneidad visual de las imágenes que aparecen en sus ilustraciones para Poemes en Òndes Hertzianes. Tan sólo en escritos del uruguayo como "Natura i Art" (Enemic, X-1918) y, sobre todo "Hechos" (Enemic-III-1919) se alcanzan ciertas cotas de pormenorización sobre la plástica que, sin embargo, no pasan de reivindicar la creación frente a la imitación o de frases como "La pintura no es representar, ni la manera de representar. Es aquello absolutamente, por medio de lo cual las cosas toman cuerpo en la representación. Después el negro, el blanco, los colores, las formas. El artista ignora el objeto" (6). En Torres García la actividad artística se enuncia como una espiritual "prosecución de la Natura" (7), situada más allá de lo que tradicionalmente signi-

ficaba el arte: "Estem d'acord, doncs, amb el públic i amb els pintors de públic. No direm art ni pintura de les nostres obres... ...Digueu d'elles, si voleu, que és... plasticisme... ... Que això no és art --tal com s'enten-- ni pintura, d'acord. Però, qui s'atrevirà a afirmar que aquest plasticisme no sigui un pas enllà de la pintura?" (8). Esa idea de que la realidad artística tiene un valor independiente de la natural aunque, como acto, tenga una estructura similar, quedaba fijada ya desde los textos de Torres García como uno de los estribillos fundamentales de todos los manifiestos y exégesis posteriores.

Sin embargo, entre todos los textos del uruguayo, el "manifiesto" por antonomasia es "Art-evolució", y en él, el tono mesiánico y la actitud redentora cuya generalización trasciende a todo lo concreto en un afán de trascendentalización, ilustran magníficamente esa distancia entre los textos y los objetos artísticos que ya señalábamos como uno de los rasgos fundamentales de nuestras vanguardias.



## Manifiesto de la E.S.A.I. de 1925.-

"Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ella imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura. Imposibilita así todo exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles, y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y en casi todas las ciudades importantes españolas.

Pero en otras, en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables —puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas— sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

De ahí que los firmantes hayamos tratado de reunir en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado —o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique.

Creemos los firmantes que está por hacer en materia de arte una labor representativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicios suficientes.

Creemos que para conseguir esto hay sólo dos caminos: uno, el de exponer cuanto sea posible; otro, el de llevar a cabo una labor ideológica o, si se quiere, "crítica", pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como una función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor y no en otro que, mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra.

Creemos igualmente que toda obra de progreso y de mera vitalidad en los dominios estéticos, requiere el conocimiento constante, no ya de toda obra formada y sancionada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices, actividad exploradora que ha dado ocasión bastantes veces en la historia al descubrimiento de leves, a veces ni siquiera presentidas por aquellos mismos que exploraban.

Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia, única posibilidad, por tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.

No nos une, pues, una bandera ni una política; no vamos, pues, ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias en nosotros, pero solo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente preferidas de los locales de exhibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras preferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simplemente el impulso compensador, necesario para toda labor de justicia y de equilibrio. Habremos de exponer, por tanto, toda aquella manifestación de arte que, existiendo, no llega con normalidad a conocimiento del público, o aquellas que, por llegar mezcladas con elementos heterogéneos y contrarios, quedan fuera de toda posible diáspora que permita la contemplación a tono, y quedan, en consecuencia, perjudicadas gravemente por tal desplazamiento pernicioso.

En nuestra labor de propaganda ideológica nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde: procurar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia, sino toda posible tendencia y con más atención aquellas que estén de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector de arte viviente.

Creemos, en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un solo nombre: afán de conocimiento y de cultura; o, si se quiere, cultivo; cultivo de la sensibilidad y del espíritu.

*Mamuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Barrio, Juan Lchevarría, Joaquín Enriquez, Oscar Esplá, Mamuel de Falla, F. García Lorca, Vitoño Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ansel Sánchez-Rivera, Joaquín Simero, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.*

Entre los de Torres García y el de la E.S.A.I. no se produce prácticamente ningún otro manifiesto en el área específica de la actividad artística crítica. Salen a la luz los textos fundacionales de las asociaciones artísticas catalanas y algunas exégesis en torno al "vibracionismo" de Barradas, pero ninguno alcanza a inscribirse con claridad en el ámbito genérico del manifiesto.

Los que sí salen a la luz, mientras tanto, son los dos "manifiestos catalanes futuristas" (el de Papasseit en 1920 y el de Sánchez Juan en 1922), bastantes declaraciones de principios en números uno de revistas y, por supuesto, todos los textos programáticos de los ultraístas. Aunque estos últimos estaban proyectados desde una expectativa fundamentalmente literaria, ya vimos que fueron los que sentaron los cauces y la mayor parte de los lugares comunes por los que discurrirían muchos de los textos posteriores, incluso los de ámbito artístico.

El manifiesto de la E.S.A.I., sin embargo, no tiene apenas puntos de contacto con la fraseología y la mitología de los ultraístas. Su proceso de gestación se enmarca en unos objetivos distintos, presididos por una voluntad de proyección directa y práctica sobre la vida artística del Estado español. Podría considerarse que el frustrado manifiesto de 1923 (9) es su primer boceto si no fuese por ese significativo relevo de D'Ors por Manuel Abril que se produce de una a otra iniciativa. En el manifiesto de 1925 ha desaparecido todo lo relativo a los ata-

ques contra la "anarquía", las alusiones a un "restablecimiento del orden", a ese continuar "austeramente y con una probidad perfecta", aquellas tradiciones más escogidas en que se ha cifrado en cualquier tiempo la esencia misma de la tradición", a las "leyes eternas", a los "nuevos ideales de orden y depuración artísticas" etc. etc.; alusiones que tan bien ejemplificaban el pensamiento orsiano en el manifiesto de 1923. En 1925 tan sólo quedan del de 1923 aquella iniciativa de una sociedad y de una exposición capaces de llenar el vacío y la ineficacia de los organismos oficiales.

El largo manifiesto de la E.S.A.I. contiene dos características elementales que lo diferencian de los demás: Está escrito en un lenguaje accesible, desprovisto de claves o sobreentendidos minoritarios, y no utiliza alardes tipográficos de ningún tipo, cosa que ya empezaba a utilizarse en muchos de los textos producidos entorno a la literatura y el arte nuevos. Otros rasgos distintivos son: Una gran variedad profesional entre el colectivo de los firmantes (pintores, escultores, un arquitecto, creadores literarios, músicos, críticos de arte, literatura y música e intelectuales en general); la inclusión entre estas firmas de personajes significativos del País Vasco y de Cataluña como Sunyer y Echevarría (aunque en la exposición fallase la representación catalana); el no haber utilizado para su difusión ningún circuito minoritario, sino la propia exposición, su entrega a la prensa (10), o una revista con una audiencia relativamente amplia como "Alfar"; el ser estrictamente contemporáneo a una exhibición cuyo conjunto de objetos artísticos responde,

casi sin contradicciones, al programa expresado por escrito y cuyo lugar de emplazamiento es escenario habitual para un público muy amplio. Sólo teniendo como preámbulo estas condiciones de lectura podemos llegar a interpretar el verdadero alcance del programa que propone el texto.

Vamos a extraer el sistema de connotaciones fundamentales que el manifiesto pretende transmitir o aquellas que están implícitas en sus razonamientos. Para encontrar el orden de su concatenación lógica es preciso seguir, nuevamente, el hilo del propio texto. Sin embargo, esta vez conviene separar tres subsistemas de connotaciones: Las connotaciones críticas, las connotaciones alternativas, las connotaciones de principios ideológicos básicos esgrimidos en la lógica del discurso. Tres conjuntos de unidades connotadas que en el texto se enmascaran en el propio discurso lineal del lenguaje (subrayamos, en éste y en siguientes análisis, aquellas connotaciones que sean elípticas pero queden implícitas en el razonamiento)

#### Subsistema de la crítica

<u>Unidades críticas connotadas</u>	<u>Denotaciones textuales</u>
a) Una parte <u>muy importante de los profesionales de la cultura de Madrid Cataluña y el País Vasco</u> se muestra descontenta y reacciona.	Paradigma de los firmantes "somos muchos....
b) Reacciona contra una situación que reprime al público madrileño mediante la obstrucción y la ineficacia.	...el esfuerzo de los artistas de esta época"
c) Le impide informarse de algo <u>muy</u>	

importante que se está haciendo en la plástica nacional y extranjera.  
d) El que esta situación sea específica de Madrid indica que la culpa recae en la ineficacia (o mala voluntad) de los responsables del panorama artístico madrileño.

"Pero en otras, en cambio.....buena voluntad y firmeza en el propósito"

#### Subsistema de la alternativa

<u>Unidades alternativas connotadas</u>	<u>Denotaciones textuales</u>
a) Es necesario que los firmantes constituyan una sociedad, pero <u>únicamente</u> como instrumento de lucha necesario para remodelar la situación vigente; al margen de preferencias personales.	"De ahí que los..... .....sin razón que lo justifique" "Nosotros una... .....ni en contra de nadie"
B) Los objetivos de la S.A.I. son el incremento de: -nº de exposiciones -el desarrollo de la crítica en una dimensión esclarecedora.	"Creemos que para conseguir...una facultad esclarecedora"
c) La S.A.I. apoyará con más énfasis las manifestaciones más desfavorecidas para <u>restablecer el equilibrio</u> que permita el desarrollo del juicio público.	"Pero sólo en el sentido de ..... sector del arte viviente"

#### Subsistema de los principios ideológicos

<u>Unidades ideológicas connotadas</u>	<u>Denotaciones textuales</u>
a) Las exposiciones de arte son imprescindibles para el conocimiento del arte	"porque no se organiza ...interesante se produce".

(esto tiene en el manifiesto el valor de un principio).

b) Las direcciones artísticas contemporáneas suponen a veces una labor contra corriente.

c) Sin conocimiento no hay posibilidad de juicio: hay varias direcciones artísticas posibles y hay que elegir. La cultura es un proceso en movimiento.

d) El consumo de la actividad artística contemporánea es necesariamente polémico. El horizonte de la actividad artística está por configurar. El público, convenientemente formado, es el verdadero árbitro de esta polémica.

d) La función del crítico de arte es esclarecer las posibilidades de elección, para lo que el público debe poseer las mismas claves.

f) La calidad y el valor artísticos existen: son principios positivos legitimadores del arte que permanecen ocultos por los prejuicios y el desconocimiento.

g) El progreso y la vitalidad son principios positivos en el arte.

"cuanto de interesante...  
...el esfuerzo de los artistas de esta época"

"Ello imposibilita....  
superioridad del acierto"

"creemos los firmantes...  
...de juicios suficientes"

"Sino meramente como una  
.....del autor y de la obra"

h) La investigación lleva al descubrimiento de cualidades y valores desconocidos.

i) Las funciones de productor y espectador sólo encuentran su justificación en el seno de la vida colectiva.

j) Estas funciones son necesarias porque conducen hacia una expectativa suprema : la ampliación del horizonte del espíritu.

"Creemos igualmente...  
mismo que exploraba"

"Toda actividad...  
....sus respectivas formaciones"

"Creemos en resumen...  
... del espíritu"

Estas son las ideas básicas con las que está construido el manifiesto de la E.S.A.I.. Las características más importantes de estas tres coordenadas pueden resumirse así:

- Ninguna proposición de poética concreta para lo plástico.
- Ninguna connotación explícita de corte mesiánico, a la manera de las ultraístas o de las de Torres García.
- Ninguna de las connotaciones se significa a través de la aplicación de un código microcultural. Las explícitas son inmediatas a la propia lectura y las implícitas se obtienen por simples silogismos. El único conjunto de claves que se propone como código de interpretación es el propio panorama español.
- La coordenada crítica se dirige a unos aspectos totalmente coyunturales. La alternativa se proyecta en una dimensión puramente pragmática. Ambas se condensan en una idea básica : en España lo artístico funcionará/ hay que poner los medios para que funcione.

La coordenada de las connotaciones ideológicas es la que

contiene, solapada, una intencionalidad alternativa más ambiciosa: progreso, vitalidad, heterodoxia, un público ilustrado y depositario de una autoridad sancionadora que el crítico debe guiar (elementos que no están muy lejanos de los que manejaba el Baudelaire "salonnier") y esa suprema "actividad espiritual" tras cuya enunciación adivinamos una voz muy concreta: la de Manuel Abril.

Pero la E.S.A.I. de 1925, lo vimos en su momento, estaba destinada a producir un efecto mucho más revulsivo del que el propio manifiesto se había atrevido a enunciar.





Después del de la E.S.A.I. no volvemos a encontrarnos ningún manifiesto propiamente dicho hasta este "Groc" de 1928. Un suceso tan propicio como la formación de la "Escuela de Vilecas" carece en su momento de cualquier tipo de trascendencia pública que rebase a las personas próximas a Alberto y a Páen-  
cia; salen a la luz los objetos artísticos de uno y otro pero ningún tipo de programa escrito los acompaña (11). Tampoco adoptan el género manifiesto ninguna de las dos exposiciones importantes de Dalmau ("Modernisme pictòric català confrontada...", de X-1926, y "Exposición de vanguardia española", de X-1927), ni la muestra de "Arte joven catalán" del "Heraldo de Madrid" (I-1926), ni los dos primeros "Saló de Tardor" de la Parés (XI-1926 y X-1927); todos estos acontecimientos habían supuesto coyunturas típicas para el manifiesto.

Tan sólo el libro de Maroto se acerca, por sus contenidos programáticos y por su intención, al sentido que habitualmente adoptan los manifiestos (a pesar de la importancia capital que tuvieron en su momento, la "Deshumanización" de Ortega y las "Literaturas" de de Torre huyen de toda similitud formal con un manifiesto). Sin embargo, La nueva España 1930 tuvo la voluntad de ser, antes que otra cosa, una utopía en forma de libro, y ello suponía el desprendimiento de todas las condiciones que el manifiesto acarrea como tal género: condensación de los mensajes, brevedad expositiva, rapidez de lectura, aparición ante el público a través de canales con una capacidad cronológica puntual (el libro no la tiene) etc.

El "Full Groc" irrumpe en la vida pública rodeado de una cobertura táctica bastante precisa, cuyos elementos podrían sintetizarse de la siguiente forma:

-- Aunque está impreso en Barcelona (Imp. Fills de F. Barbier) como una publicación no venal independiente, aparece vinculado a la trayectoria de una revista que tiene ya cierta resonancia, como es el caso de "L'Amic de les Arts". Esta vinculación se produce por un triple camino: la vinculación previa de sus firmantes (Dalí, Gasch y Montanyá son ya colaboradores habituales de "L'Amic"); tiene un antecedente objetual, como es esa tira de papel amarillo publicada como adición a "L'Amic" de X-1927 (Dalí: "Els meus quadros del Saló de Tardor"); "L'Amic" se va a convertir en la plataforma primordial para la actuación del trío "anti-artístico".

-- Sus firmantes han producido ya textos de carácter claramente programático, auténticos quasi manifiestos, como el texto de Gasch "Guerra a l'avantguardisme" ("L'Amic", VIII-1927) o los de Dalí "La fotografia pura creació de l'espèrit" ("L'Amic", IX-1927), "Film-Arte. Film-antiartístico" (G.L. 15-III-1927), "Nous límits de la pintura" (se publica en entregas anteriores y posteriores al "Groc") etc.

-- El "Full Groc" ha sido ya anunciado (con <sup>una</sup> antelación de casi siete meses) como un acontecimiento de carácter extraordinario (12)

-- Está ya prevista una continuación que se plasmará en esas

manifestaciones a las que ya nos referimos en la cronología de 1928, 1929 y 1930 ("Guías sinópticas", "Els 7 davant 'El Centaure'", los "fulls" de 1930, el nº 31 de "L'Amic" etc.)

-- Está prevista su inmediata traducción al castellano desde una plataforma tan concertada como el nº 2 de "Gallo" (IV-1928), que lo califica como "el producto de la más interesante fracción de la actual juventud catalana.

-- Se beneficia de una estrategia publicitaria paralela cuyo núcleo fundamental lo constituye, desde 1925, la "campaña Dà i" (también la hemos analizado paso a paso). El contenido de esta campaña no es idéntico al que luego se desarrolla alrededor de los anti-artísticos pero, de cara a la opinión pública, ambas campañas suman la intensidad de sus efectos.

También es muy específica la coyuntura cultural artística en la Cataluña de 1928. Desarbolado el gobierno de la Mancomunitat catalana y suprimidas desde 1923 las exposiciones municipales, toda la actividad artística y cultural en general se halla en manos de iniciativas estrictamente privadas. En este sentido, el Saló de la Parés es un intento de cubrir, con criterios artísticos muy amplios, la falta de unas exposiciones colectivas con valor representativo. La reaparición de las páginas artísticas de "La Veu de Catalunya" en enero de 1927 es también una iniciativa que pretende cubrir el vacío informativo de sectores más amplios que los que habitualmente cubrían

las revistas. También bajo esta óptica cobran una dimensión política compleja hechos del tipo de la fusión de "Les Arts i els Artistes" con "Els Evolucionistes" (1927, Laietanes) o incluso otros como los contactos de 1927 entre Dalmau y "La Gaceta Literaria" o los que, en 1926, habían promovido la exposición de "Arte joven catalán" en el "Heraldo de Madrid". Pero lo que más nos atañe ahora del contexto catalán es el recrudecimiento de los intentos en pro de una cultura de nacionalidad, cosa que, en el terreno artístico, tiene su reflejo más tangible en esa especie de vuelta a los tópicos del clasicismo noucentista a cuyos síntomas también nos hemos referido. El mediterraneismo, como proyecto cultural artístico teledirigido desde el poder, había sufrido un golpe importante con la disolución de la Mancomunitat; pero ya hechos como la muerte de Prat de la Riba (1917), el abandono inmediato de Torres García, o la desvinculación catalana de D'Ors en 1921 (13) habían supuesto distintos escalones de un primer desmantelamiento significativo (a pesar de que en 1920 se publicara el libro de Aragay El nacionalisme de l'Art y de la perpetuación de los tópicos formales en muchos artistas). Ahora, desde Madrid, D'Ors había vuelto a la carga con sus "Bodegones asépticos", El salón de Otoño o los escritos sobre Chirico, Sunyer, Picasso, Tàpies, etc; en Barcelona, Junoy intentaba asumir el caudillaje del clasicismo artístico a base de aparatosas manifestaciones, y surgían revistas como "La Ma Trencada", <sup>"La Nova Revista", etc.</sup> A pesar de la complejidad que siempre acarrea la identificación de la vigencia cultural del fenómeno noucentista, lo que sí estaba claro es que multi-

tud de subproductos de su retórica impregnaban todavía los usos culturales de ciertos sectores de la burguesía catalana. La impregnaban mezclados, indiscriminadamente, con los vestigios de aquel culto a la "mugre del pasado" (como decían los anti-artísticos) que el propio noucentisme había querido desterrar con su liturgia de la claridad.

El primer elemento importante del "Groc" lo constituye su forma de difusión. El "Manifiesto Antiartístico" es el único texto de todo el periodo que nos ocupa distribuido bajo la forma de hoja volandera gratuita. Sus ejemplares estaban impresos con tinta negra, a una sola cara, sobre un papel amarillo de 46 x 30 cm, lo que suponía un tamaño considerable más propio de un anuncio que de un panfleto. Que sepamos, el "Groc" fue distribuido por dos canales: por correo (o en mano) a personalidades e instituciones de todo tipo, afines o no a su línea ideológica; desde unas cuantas bocas del metro de Barcelona a los simples viandantes anónimos. Tal y como hemos visto desarrollarse la trayectoria de los antiartísticos, queda bastante claro que el segundo canal no es sino una fórmula de garantía del primero, una especie de "certificado postal" que aseguraba el que los destinatarios reales, los del primer canal, no pudieran ignorar la existencia del panfleto y se sintiesen forzados a una respuesta: el segundo canal garantizaba el objetivo de la provocación, haciéndola pública.

El primer umbral significativo del manifiesto propiamente

dicho lo constituyen los elementos visuales de carácter tipográfico: Dos columnas simétricas separadas por un filete vertical y limitadas en los bordes superior e inferior por una mediacaña, es decir, elementos tipográficos propios de la publicidad de la prensa de la época. Los cuerpos de las letras corresponden a cuatro tamaños diferentes (2 de versales). Con cada uno de ellos se pretende valorar las intensidades visuales de algunas partes del texto y por tanto reforzar su significación. Pero, además, las alineaciones vertical y horizontal de las palabras determinan distintas líneas de indicatividad (ejes de lectura) coincidentes con la agrupación de los cuerpos, con lo que llegan incluso a sintetizarse subsistemas de textos autónomos (por ejemplo, la lectura vertical del HI HA o del DENUNCIEM como un estribillo incansable) sin detrimento de la lectura lineal del manifiesto. A su vez, los espacios vacíos verticales y horizontales fraccionan el conjunto en una serie de pequeños epígrafes en los que se aglutinan los mensajes básicos, organizados en unidades mayores de agrupación por las series verticales de los textos en versal o por los grandes cuerpos de letras utilizados en algunos textos horizontales. De esta forma, incluso en una rápida ojeada se identifican, por ejemplo, los matices alternativos (columna del HI HA) de los puramente críticos (columna del DENUNCIEM); o queda separado el encabezamiento prologal, etc. etc. Todo ello significa la propuesta de dos tipos de lectura: sintagmática (lectura lineal continua) y sistemática (preseleccionando visualmente epígrafes o grupos de palabras). Aunque este sistema tipo-

gráfico no responde rigurosamente a la vocación "estética" del caligrama lo está connotando implícitamente, y con ello se busca una de las primeras señas de identidad vanguardista del manifiesto.

Si en el manifiesto de la E.S.A.I. la estructura semántica tripartita (crítica-alternativa-principios ideológicos) estaba más o menos diluida en la linealidad del discurso, en el "Groc" se muestra nítida a través de los epígrafes señalados por las columnas verticales de las versales. La evidencia de esta estructura es tan grande que casi constituye, por sí misma un contenido denotado, lo que inevitablemente connota la actitud activista del grupo firmante. Pero antes de entrar en los contenidos conviene hacer algunas precisiones acerca del tipo de lenguaje empleado. Por ejemplo, se utilizan anglicismos como "music-hall", "sportman", "golf", "rugby", "jazz", "revellers" o "standard", algunos usuales en el lenguaje común pero, en general, todos propios del léxico de los ambientes cosmopolitas. Estos anglicismos representan además algo que el manifiesto quiere dejar muy explícito: la remisión al contexto de la cultura de masas norteamericana. Se utilizan algunas palabras o frases con un sentido metafórico, alegórico o incluso metalingüístico, cuya decodificación correcta sólo es posible en medios culturales muy reducidos: "putrefacte", "pintors d'arbres torta", "futurisme" (como sustantivo), "Grecia" (como símbolo del clasicismo de la cultura catalana) etc. . Se usan alusiones a nombres propios como "Guimerà", "tòpics maragallians", "la fundació Bernard Metge", "La Nova Revista", o esa lista de artis-



tas, escritores, arquitectos, músicos e intelectuales que se propone como advocación final, cuyo significado último es también inextricable para el público no iniciado (precisamente para ese que pasa junto a las bocas del metro). Hay incluso una frase que aporta una oscuridad metalingüística :

"HI HA finalment, una orella inmoibil sobre un petit fum dret"  
(¿el micrófono? ¿un homenaje a Dada? ¿al Surrealismo a través de una doble metáfora de la frase de Lautreamont del paraguas la máquina de coser y la mesa de operaciones? ¿Escuchar con atención, sin mover el cigarrillo, es decir, estar al día culturalmente? --según podría desprenderse del contexto del manifiesto--? ¿una frase polisémica pura?...

Decíamos que, a diferencia del manifiesto de la E.S.A.I., la estructura semántica del "Groc" era fácilmente percibible a través de la tipografía. Sin embargo, en este caso los subsistemas semánticos que hemos visto en el texto anterior son prácticamente reducibles a dos: el de la crítica y el de la alternativa, dado que no existe diferencia alguna entre este último y el de los principios ideológicos esgrimidos; puede afirmarse que en el "Groc" la alternativa es el mero testimonio de un horizonte cultural.

Abreviando el análisis a los rasgos más elementales (la mecánica connotativa de este texto es bastante abierta y nos llevaría demasiado lejos) podríamos decir que tanto la crítica como la alternativa se articulan en torno a dos grandes para-

digmas, negativo y positivo respectivamente, dos paradigmas irreconciliablemente hostiles como anuncia el propio encabezamiento del manifiesto. Cada uno de ellos precisa, a través de una serie de referencias muy concretizadas una realidad y un horizonte cultural. La máxima concentración de estas referencias emblemáticas radica en el juego del HI HA y el DENUNCIEM.

Algunas referencias del paradigma negativo son directas y contundentes:

- "Nova Revista " (uno de los portavoces de reflujo noucentista).
- "Fundació Bernard Metge"(creada por iniciativa de Cambó a principios de los veinte para traducir al catalán textos griegos y latinos ; solía organizar representaciones de ballet clásico en el teatro griego de Barcelona).
- "Angel Guimerá" (citado por sus exaltaciones de las virtudes raciales del pueblo catalán).
- "El Orfeó Catalá," (como referencia al tradicionalismo de la cultura catalana).
- la peñas (idem referido a la vida de sociedad).
- L'Arquitectura d'estyl (referencia a los revivalismos románicos, góticos, renacentistas etc. de tanta raigambre en la arquitectura catalana desde la Renaixença).
- "Els pintors d'arbres torta" (referencia a la paisajística tardomodernista, pseudofauvista, y pseudocezanniana).
- "L'Art decoratiu" (referencia a uno de los géneros más desarrollados en la cultura artística catalana).
- "Els tòpics maragallians " (referencia a uno de los mitos

más sagrados de la Renaixença).

III "Jordi" y "Rosó Rosó" (como emblemas de la educación infantil tradicional y reproductora de los esquemas culturales)(13')

El paradigma positivo está confeccionado (además del conjunto de nombres que se incluye al final) por toda la serie de alusiones a la ya vieja mitología de la vida moderna: máquinas (desde el avión al gramófono), deporte como práctica y espectáculo, estandarización (lo de la "multitud anónima" no tiene más valor que el de una redundancia del concepto de standard), arquitectura, artes plásticas y literatura "modernas" (sin más precisiones), actividad científica, ingeniería, inutilidad del erudicionismo ("HI HA d'enciclopedies d'una erudició extraordinària"), estética de masas ("saló de l'automòbil i de l'aeronàutica", "concurs de bellesa a l'aire lliure", "Music-hall"), medios de comunicación de masas, etc.

Los paradigmas se definen, además de con estos conjuntos de remisiones precisas, por medio de un sistema de connotaciones dicotómicas mucho más conceptual.

<u>positivas</u>		<u>negativas</u>
intensidad poética	-----	putrefacción
espontaneidad virgen	-----	intelectualismo miope
diversión, jovialidad	-----	soporismo, aburrimiento, sensibilidad enfermiza.
decisión, audacia, juventud, ignorancia del ridículo.	-----	temor
conocimiento de la cultura contemporánea	-----	indocumentación
novedad, actualidad	-----	estancamiento

verdad y rigor ----- falsedad y adulteración

En cuanto a ese "santoral" o "panteón" con que finaliza el manifiesto, se nota a simple vista que contiene una composición muy variada: un muestrario amplio de actividades (hay pintores, escultores, escritores, músicos, teóricos, críticos de arte, arquitectos, filósofos...); poéticas muy diversas (cubismo, metafisismo, surrealismo, dadaísmo, purismo...). Sólo hay cuatro españoles (Picassó, Miró, Gris y García Lorca)(14); los tres primeros tienen ya un prestigio mundial, pero acuñado en el extranjero, sólo Lorca representa la cultura peninsular.

Los antecedentes de los elementos que articulan el "Groc" se pierden en la interminable cantera de la mitología vanguardista extranjera e incluso nacional. No hace falta rebuscar mucho entre la poesía de los ultraístas para encontrar aviones, automóviles, deporte, luz eléctrica, jazz, o todo tipo de anglicismos. Muchos de estos elementos los vimos ya utilizados por Gómez de la Serna en su "proclama futurista a los españoles". También podríamos <sup>pensar</sup> en el dadaísmo, pero Dada carece de la voluntad "edificante" de los ultraístas o incluso de este sentido "razonable" que pretende dejar traslucir el manifiesto que nos ocupa. Pero hay una vía de influencia más directa. Es evidente que tanto gran parte de los elementos como la propia estructura lingüística y visual del "Groc" tienen una auténtica catarata de antecedentes en la extensa producción programática y literaria del futurismo (curiosamente Marinetti ha estado en Barcelo-

na un mes antes del lanzamiento del manifiesto antiartístico).

Ya en 1913 Apollinaire había escrito "L'Antitradition futuriste":

(15)

## L'ANTITRADITION FUTURISTE

### Manifeste-synthèse

ABAS LEP<sup>ominir</sup> A<sup>lminé</sup> SS<sup>korsusu</sup>  
otato EIS<sup>cramlr</sup> ME<sup>nigme</sup>

ce moteur à toutes tendances impressionnisme fauvi-  
sme cubisme expressionnisme pathétisme dramatisme  
orphisme paroxysme DYNAMISME PLASTIQUE  
MOTS EN LIBERTÉ INVENTION DE MOTS

### DESTRUCTION

**Suppression** de la douleur poétique  
des exotismes snobis  
de la copie en art  
des syntaxes *déjà surdominées par l'usage dans*  
*toutes les langues*  
de l'adjectif  
de la ponctuation  
de l'harmonie typographique  
des temps et personnes des verbes  
de l'orchestre  
de la forme théâtrale  
du sublime artiste  
du vers et de la strophe  
des maisons  
de la critique et de la satire  
de l'intrigue dans les récits  
de l'ennui

SUPPRESSION DE L'HISTOIRE

Pas  
de  
regrets

INFINITÉ

## CONSTRUCTION

### 1 Techniques sans cesse renouvelées ou rythmes

Continuité simultanéité en opposition au particularisme et à la division	LA PURETÉ	Littérature pure <b>Mots en liberté Invention de mots</b>	LA VARIÉTÉ
		Plastique pure (5 sens)	
		Création invention prophétique	
		<b>Description onomatopéique</b>	
		Musique totale et <b>Art des bruits</b>	
		Mimique universelle et Art des lumières	
		<b>Machinisme</b> Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciels	
		Polyglottisme	
		Civilisation pure	
		Nomadisme épique exploratoire- sme urbain <b>Art des voyages</b> et des promenades	
		Antigrâce	
		Frémissements directs à grands spectacles libres cirques music-halls etc.	

### 2 Intuition vitesse ubiquité

Coups et blessures	Livre ou vie captivée ou phonocinematographie ou <b>Imagination sans fils</b>
	Trémolisme continu ou onomatopées plus inventées qu'imitées
	Danse travail ou chorégraphie pure
	Langage vélocité caractéristique impressionnant chanté sifflé mimé danse marché couru
	Droit des gens et guerre continuelle
	Féminisme intégral ou différenciation innombrable des sexes
	Humanité et appel à l'outr'homme
	Matière ou <b>transcendentalisme physique</b>
	<b>Analogies et calembours</b> tremplin lyrique et seule science des langues calicot Calicut Calcutta baba Sophia le Sophi suffisant Uffizi officier officiel ô fécelles Afficionado Dona-Sol Donatello Donateur donne à tort torpilleur
	ou ou ou fôte crapaud naissance des perles apremine



MER . . . . . DE . . . . .

AUX

Critiques	Essayistes	Les frères siamois
Pédagogues	Néo et post	D'Annunzio et Rostand
Professeurs	Bayreuth	Dante Shakespeare Tol-
Musées	Florence	stol Goethe
Quattrocentistes	Montmartre et Mu-	Dilettantismes merdo-
Dixseptièmeistes	nich	yants
Ruines	Lexiques	École et théâtre d'O-
Palines	Bongottismes	range
Historiens	Orientalismes	Inde Egypte Fiesole et
Venise Versailles Pom-	Dandysmes	la théosophie
peï Bruges Oxford	Spiritualistes ou reali-	Scientisme
Nuremberg Tolède	stes (sans sentiment	Montaigne Wagner Bee-
Bénarès etc.	de la réalité et de	thoven Edgar Poe
Défenseurs de paysages	l'esprit)	Walt Whitman et
Philologues	Académismes	Baudelaire

ROSE

AUX

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauduin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastreboff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derème Giannattasio Tavalato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.

PARIS, le 29 Juin 1913. Jour  
du Grand Prix, à 65 mètres  
au-dessus du Boul. St-Germain

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE  
Corso Venezia, 61 - MILAN

GUILLAUME APOLLINAIRE.

(200, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS)

En él estaban presentes los siguientes elementos que luego aparecen en el "Groc":

- Variedad de sistemas tipográficos que posibilitan sistemas significativos autónomos.
- Posibilidad de lecturas sintagmática y sistemática.
- Estructura semántica crítico-alternativa desdoblada en paradigmas positivo y negativo con una alta concentración en una parte del manifiesto (MER...DE...AUX --ROSE...AUX)
- Referencias muy concretas para el paradigma negativo entroncadas con su cultura contemporánea.
- El paradigma positivo con referencias (entre otras a <sup>una</sup> poética concretada) a "mimique universelle", "art des lumières", "Brooklyn et gratte-ciels", "cirques, Musios-halls" etc.
- Grupo de nombres propios a manera de "santoral" incluyendo distintas actividades, poéticas diversas, etc.

Es decir, barajando un sólo documento de la órbita futurista llegamos a cubrir casi la totalidad de los elementos del "Full Groc", con la única diferencia de 15 años de distancia y de la adaptación de éste a las particularidades de la cultura catalana. Creemos que no es necesario rebuscar mucho más.



Sin embargo, existe una gran diferencia entre cualquiera de los programas futuristas y el del "Full Groc". Aquellos presentan siempre un planteamiento poético preciso; el "anti-artístico" se limita a acordonar un ámbito cultural muy amplio y a ofrecerlo como plataforma de expectativas que no llega a concretar. Otro rasgo importante del "Groc" es ese carácter "edificante" al que ya hemos hecho mención. La provocación manifiesta que se advierte a través de su encabezamiento o de sus ataques nada tiene que ver con la corrosión destructora de un Dadá sino más bien con la vocación redentora del Futurismo. Al igual que los ultraístas, el trío anti-artístico esgrime una noción subyacente de progreso con la que intenta justificar y legitimar la irrupción: el horizonte cultural que propone es válido porque se le quiere identificar con la búsqueda de una rigurosa identidad con el presente y, a fin de cuentas "Un estado post-maquinista se está formando", "el maquinismo ha revolucionado al mundo" y "la cultura actual de Cataluña es inservible para la alegría de nuestra época".

De todas formas, todos estos elementos sólo son válidos para el "Full Groc", pues los anti-artísticos concretarían mucho más sus programas en sus sucesivas salidas públicas.

**Manifiesto de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos.-**  
**(en La Tierra, Madrid, 29-IV-1931)**

## Vida artística

**Manifiesto dirigido a la opinión pública y Poderes oficiales**

**FUNCIONAL**

alcade offi-  
a la Presi-  
dentes de  
e el minis-  
ter, por te-  
obierno de  
"Carvalho  
del, quien,  
sublevados,  
para la li-  
-Fabra.

NDON" Y  
CURIEW"  
EN AGUAS  
TODO EL  
SA NECES-

Umirantaz-  
cero "Lon-  
rlew" per-  
e Funchal  
xerido, da-  
se atrave-  
las Ma-

TIAR SE  
TIRA EL

S. 20—Un  
slo, extra-  
no militar  
resaltado

ISTRAN-  
TES DE  
LES

las dispo-  
Prefectura,  
accidentes  
negar el  
nco años,  
verido; el  
es por un  
la bulda,  
o de un  
g que, al  
la acera.

TON EN  
OFESOB  
IGULIN  
celebrado  
vampiro

Queremos: Que el hundimiento de un régimen político condecorado con la opresión y arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que signifique un cambio en las viejas costumbres.

El procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo, caduco y representativo de la España muerta.

Ha valido para hacer de nuestros museos de arte almacenes particulares llenos de polvo, cuyas llaves se han guardado celosamente contra todo lo que signifique renovación.

Para que gran número de artistas españoles de fama mundial sintiendo sus voces ahogadas en España, se mantengan fuera de ella y de toda manifestación de arte dentro de su país.

La organización absurda de los departamentos oficiales, unida a la notoria arbitrariedad e intemperancia de sus dirigentes, ha despojado nuestra actividad social en la conciencia de la opinión española y aun de la europea.

Queremos y nos organizamos en Agrupación Gremial de Artistas Plásticos y hacemos un llamamiento a la opinión y a los artistas con la seguridad de ser secundados en nuestros propósitos.

Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad, y daremos, en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional, recabando los derechos que como clase nos corresponden, para garantizar el libre ejercicio de nuestra actividad.

E. Barral, Winthorsten, Planes, Moreno Villa, Castedo Sento, Clement, Díaz Torres, Pérez Mateo, Francisco Mañá, Rodríguez Luna, Santa Cruz, J. Remau, Mustiera, Ismael Díaz, Pelegrín, Badía, Boti, Serrano del Pilar, R. Diez, F. Mateos, S. Almela, Cristóbal Gómez, Comas, E. Vallada, Pineda.

Las adhesiones han de enviarse a Luchana, 32, Sr. Díaz Torres.

ta en el Se-  
Palacio de  
Jovito es-  
presentado  
malena, en-  
La coater  
alarde de  
Edad sobre  
diado entre  
clásicas, las  
folias, nuest  
Goya, fué  
de tan año  
que su disen  
da por freen  
El numer  
el salón trib  
al conferenc  
table discus

C

El jueves,  
de la tarde,  
démico dep  
será a b  
en el local d  
no, en que  
la Agrupaci  
Grabadora,  
honorable.

Suscrip-  
fer rep  
le

Mercado  
fer, que co-  
su coche a  
dos de Jaci  
teniendo la  
rriera un  
destrozo co  
Con desi  
en favor  
Cafas he  
cinco peset  
Carrilago  
Y de ex-  
nos puden  
Cafas pue  
vil, único  
cuanta.  
Su rarg  
do/no debi  
saciones de  
Por eso

Entre los manifiestos del trío antiartístico y el de la A.G.A.P. se <sup>han</sup> producido notables movilizaciones en el campo de la actividad artística crítica acompañadas de multitud de escritos de carácter alternativo. Sin embargo, nuevamente nos encontramos con que el número de textos con el carácter de manifiestos propiamente dichos es bastante reducido. En el terreno arquitectónico se ha lanzado el del grupo integrante de la muestra "Arquitectura. Exposición de proyectos" (Dalmau, VI-1929) y, por supuesto, el manifiesto fundacional del G.A.T.E.P.A.C. También Renau ha lanzado uno en la prensa valenciana (IV-1929), algo así como una vaga declaración de principios con la que se inauguraba la puesta en marcha de los grupos vanguardistas valencianos (hemos reproducido fragmentos en la cronología de 1929). Sin embargo ni a raíz de las exposiciones de Dalmau (15'), ni de la del Botánico (1929) madrileño, ni del 2º salón de los "Independientes", se lanza ningún tipo de escrito que cumpla con claridad los requisitos de los textos que estamos analizando.

No hace falta dar muchas vueltas para precisar cuál es el principal rasgo de encuadre del contexto donde se lanza el manifiesto de la A.G.A.P.: la proclamación de la segunda república. Tan sólo 15 días separaban al manifiesto de aquel memorable 14 de abril y no se había apagado todavía el clima de alegría que agitaba la vida de la mayoría de las ciudades españolas. Ese mismo 29 de abril habían sido aprobadas las primeras medidas urgentes del gobierno provisional, relativas

a prohibición de deshacer<sup>u</sup>se de campesinos, contratación prioritaria de jornaleros procedentes del paro del propio término municipal de los trabajos agrícolas, salarios agrícolas mínimos, etc. (16). Faltaban aun tres días para esa fiesta del primero de mayo de 1931, en la que las manifestaciones alcanzarían proporciones gigantescas, y todavía un mes para que comenzaran los primeros movimientos de la lucha obrera tras los que comenzarían a disiparse los optimismos iniciales. Es decir, cuando sale a la calle el manifiesto de la A.G.A.P., la mayor parte del país vive en plena euforia republicana y ninguno de sus lectores hubiera sido capaz de dejar de considerarlo, por definición, como una consecuencia más de la nueva situación política. El manifiesto, por supuesto, se encargaría de refrendar esta idea desde sus primeras palabras.

Al margen de esto, hay otros datos importantes para el encuadre del manifiesto :

-- A diferencia de los que hemos analizado hasta ahora, ningún indicio concreto había anunciado con antelación la salida a la luz del manifiesto de "La Tierra"; este irrumpe, sin más, en la vida pública y lo hace de una manera súbita e intempestiva. No tiene otra antesala que la propia coyuntura política.

-- Se lanza desde un periódico de clara tendencia política de izquierda (incluso con ciertas inclinaciones libertarias) como "La Tierra" (17), el mismo diario que el 9-II-1931 había sido el primero en publicar el manifiesto de la "Agrupación al ser-

vicio de la República" que firmaron J. Ortega y Gasset, G. Marañón y Pérez de Ayala (18). Sin embargo, sólo algunos de los firmantes (Renau, Barral, Pérez Mateos, Rodríguez Luna, Puyol, Castedo, Souto, Badía) tienen una tendencia política clara; otros (Winthuysen, Planes, Moreno Villa, Botí, Pelegrín etc.) se limitan, de momento, a manifestar sus simpatías por el nuevo régimen o son ostensiblemente apolíticos; el caso de Mateos es el más curioso, pues ya vimos que había estado a punto de colaborar con Ledesma Ramos en "La conquista del Estado" y que después tendría una clara definición hacia la izquierda.

--Detrás del manifiesto apenas existe la infraestructura organizativa que se anuncia (la A.G.A.P.); se trata de un testimonio y una iniciativa de urgencia que acabará no teniendo concreción posterior alguna.

-- Sus firmantes, a diferencia de los del manifiesto de la E.S.A.I., no llegan a formar un cuadro de personalidades importantes en el mundillo de la cultura. Casi todos ellos son artistas plásticos cuyos nombres apenas empiezan a ser conocidos; Moreno Villa es, posiblemente, la personalidad más prestigiosa de todas. Como ya dijimos, están presentes casi todos los componentes de los salones de los "Independientes": Planes, Mateos, Climent, Rodríguez Luna, Pelegrín, Botí, Servando del Pilar, Puyol. Renau y Badía son más conocidos en Valencia que en Madrid.

Entrando ya en el texto del manifiesto, pueden precisarse

los siguientes rasgos: El lenguaje empleado es tan accesible como lo había sido el de la S.A.I. en su texto de 1925 y para su comprensión no es necesario el uso de ninguna clave micro-cultural. La estructura semántica de sus connotaciones gira también alrededor de los tres subsistemas típicos : connotaciones críticas, alternativas y de unidades ideológicas. Así pues, podemos agrupar sus significados con el mismo procedimiento que utilizamos para el manifiesto de la E.S.A.I. :

Subsistema de las connotaciones críticas

<u>Unidades críticas connotadas</u>	<u>Denotaciones textuales</u>
a) <u>La Dictadura</u> ha frenado el desarrollo de la cultura en general	"Queremos que el hundimiento... ..costumbres"
b) <u>La Dictadura</u> ha tenido la culpa de la caducidad del arte oficial a través de malas iniciativas de organización artística	"El procedimiento... ...España muerta"
c) <u>La Dictadura</u> ha tenido la culpa de que los museos carezcan de obras de <u>"Arte nuevo"</u>	"Ha valido.... ... significase renovación"
d) <u>La Dictadura</u> ha tenido la culpa de que artistas como <u>Dalí, Picasso, Miró y los demás de la "Escuela de París"</u> no trabajen en España.	"Para que gran número... ...dentro de su país"

e) La Dictadura ha tenido la culpa del actual desprestigio de los artistas españoles en Europa y en España.

"La organización...  
....y aun de la europea"

Subsistema de las conotaciones alternativas

Unidades alternativas connotadas

Denotaciones textuales

a) Forzar al nuevo régimen democrático a asumir la renovación cultural como algo propio y consubstancial.

"Traiga consigo...  
... viejas costumbres"

b) Procurar para este nuevo Régimen una organización artística oficial que sea efectiva pues ello puede propiciar un arte oficial bueno (!!!).

"El procedimiento ....  
....España Muerta"  
(más lo anterior)

c) Recuperar en este nuevo Régimen el prestigio de los artistas españoles.

"La organización....  
.... europea"

d) Creación de la A.G.A.P como:

- medio de lucha contra lo arbitrario
- plataforma para la renovación
- sindicato profesional progresista (esto último connotado por el término "clase" y por el periódico (19))

"Queremos y nos organizamos.... ejercicio de nuestra actividad"

Subsistema de los principios ideológicos

<u>Unidades ideológicas connotadas</u>	<u>Denotaciones textuales</u>
a) <u>Un régimen político opresivo y arbitrario es algo que impide la renovación cultural .</u>	"Un régimen político... ...viejas costumbres"
b) <u>El arte es una manifestación social sujeta, como las demás, a los avatares del contexto histórico .</u>	"El desprestigio de nuestra actividad social"
c) <u>Existen dos Españas, una viva y otra muerta. En lo artístico , la segunda ha sido dominante hasta ahora .</u>	"Para crear un arte... ... España muerta"
d) <u>El arte de la España viva es el "arte nuevo".</u>	" Ha valido para hacer... .... renovación" (más la connotación crítica c))
e) <u>El artista es parte de una capa definida por su actividad socio-profesional .</u>	
f) <u>Esta capa social tiene <sup>derechos</sup> que emana- nande esta actividad .</u>	



g) Estos derechos están amenazados y deben protegerse.

h) El principal derecho es el ejercicio libre de la actividad artística.

"recabando...

...de nuestra actividad"

(más todas las connotaciones anteriores)

Salvo ciertas ambigüedades "sociológicas" que se adivinan en la base de las connotaciones ideológicas e), f), g), h), en las que nociones denotadas como "clase", "derechos de clase" o "libre ejercicio", carecen de la menor especificación, el resto del comunicado no puede estar ofrecido con una mayor diáfania. La connotación de la Dictadura funciona como sujeto elíptico (en términos retóricos es una anáfora elíptica) de todas las unidades críticas; la connotación República funciona como contexto histórico de todas las alternativas. Se recoge así esa dialéctica viejo/nuevo régimen que impregna el ambiente y se utiliza como argumento de persuasión para envolver al conjunto del mensaje y legitimarlo. Efectivamente, el manifiesto de la A.G.A.P. puede ser calificado de oportunista, y pueden descubrirse en él contradicciones y errores como:

-- Un gremialismo profesionalista mezclado con las connotaciones izquierdistas del periódico y de términos como "clase"

-- Una voluntaria identificación entre las oposiciones:

<u>arte oficial bucho</u>	=	<u>renovación artística</u>	=	<u>España viva</u>	,
arte oficial malo		arte caduco		España muerta	

generalización que ya estaba desbordada por gran parte de los planteamientos de la actividad artística crítica.

-- La idea de que había habido un control riguroso de los mecanismos del arte oficial por parte de la Dictadura con un carácter preeminentemente político, ignorando las limitaciones del régimen de Primo para articular una ideología artística propia, e ignorando también las bases sociales, económicas y culturales en general que mediatizaban el arte oficial desde principios de siglo (y que seguirían mediatizándolo durante la República).

--El dar a entender que nuestras "glorias artísticas" se negaban a trabajar en España por la política artística de un Régimen concreto, en vez de aludir a su búsqueda de un mercado artístico más organizado, etc.

No obstante, el manifiesto era un paso más en el proceso de afirmación de las relaciones entre la producción artística y la organización social. Marota había sido el único, ya en 1927, que se había atrevido a formular la idea de que una transformación de los mecanismos de la producción artística empezaba por una transformación política y social. "La Gaceta Literaria" había dejado entrever también, aunque de una forma mucho más imprecisa, la necesidad de transformaciones culturales y artísticas inherentes a las políticas. Sin embargo, el manifiesto de la A.G.A.P. era el primer intento de intervención directa en una realidad a la que se quería ofrecer la posibilidad de

de unos mecanismos incipientemente esbozados y, sobre todo, un intento de evidenciar (más que con oportunismo, en un momento oportuno) la necesidad de un cambio en el panorama artístico español.

En la misma línea de este manifiesto, es decir, como reacción inmediata y apresurada frente a las posibilidades que se suponían inherentes al nuevo régimen, habría que considerar la exposición de la llamada "Federación de las Artes". Se celebró en mayo, en el Ateneo madrileño, y de sus ocho componentes, siete eran firmantes del manifiesto de "La Tierra". También desde esta óptica cobran sentido circunstancial los artículos de Mateos en este mismo periódico; a ellos nos dedicaremos más adelante.

Manifiesto de A.D.L.A.N. .-

## A D L A N

---

un grup d'amics obert a totes les noves inquietuds espirituals.

### adlan us interessa

- 1) si sou un temperament disposat a seguir la trajectòria de les arts d'avui.
- 2) si acolliu amb respecte (seleccionant amb passió) tot esforç vers l'inconegut.
- 3) si manteniu l'esperit lliure damunt els dogmes i valors entesos.
- 4) si voleu marxar al ritme de les descobertes de l'esperit actual (al costat de les descobertes de l'enginy.)
- 5) si voleu posar una antena receptora a les últimes manifestacions en totes les arts.
- 6) si voleu lluitar a favor d'un art totalitari d'acord amb les aspiracions universals del moment.
- 7) si voleu salvar el que hi ha de vivent dintre el nou i el que hi ha de sincer dintre l'extravagant.

### adlan us crida

per a protegir per a donar' escalf a tota manifestació de risc que comporti un desig de superació.

El texto conocido como el manifiesto de A.D.L.A.N. (20) carece de firma y de fecha. Sin embargo, dado que los estatutos de la asociación habían alcanzado el reconocimiento oficial el 9-XI-1932, podemos considerarlo como fechable hacia esta misma época.

A finales de 1932 el contexto histórico cultural de Cataluña ha variado notablemente con respecto al que rodeaba al "Full Groc". Un especialista en historia catalana como J. Termes traza la siguiente situación "ADLAN surgió en Cataluña, que era, a su vez, un caso especial dentro del Estado español de base agraria: un país industrializado en el que predominaban las clases sociales surgidas de la revolución industrial (burguesía y proletariado) y cuya clase obrera (encuadrada mayoritariamente en la Confederación Nacional del Trabajo, organización anarcosindicalista, y contando, ya, con pequeños núcleos marxistas) se iba radicalizando a medida que la depresión económica se acentuaba y que las nuevas circunstancias de libertad le permitían maniobrar con mayor soltura. A su vez, Cataluña podía mantener una mayor estabilidad política, ya que los vencedores de los comicios de abril de 1931, el nuevo partido surgido entonces, la Esquerra Republicana de Catalunya (como reflejo de su posición de partido apoyado en la clase dominante en Cataluña, la pequeña burguesía) se mantendrá ininterrumpidamente en el poder, excepto el breve paréntesis de después de la revolución de 1934, cuando la Generalitat, con sus dirigentes en la cárcel, pasará a manos del gobierno central" (21).

Ese mismo 1932 ( de mayo a septiembre) había sido discutido y aprobado en el Parlamento el Estatuto de Cataluña , con él se alcanzaban importantes poderes de autogobierno. Ya en la primavera de ese año se habían reanudado las exposiciones municipales de primavera (Saló de Montjuich y Saló Barcelona), después de nueve años de suspensión y partiendo de unos criterios de admisión tan amplios como los hubieran soñado los de la E.S.A.I. de 1925 para Madrid. Por otra parte, como dice Oriol Bohigas: "Si el Modernisme fue la conquista de la burguesía progresista que impulsó la Renaixença, el racionalismo... .. fue la arquitectura de la Generalitat" (22). Efectivamente, ya ese mismo año el "Patronat de Habitació de Barcelona" (dependiente de la Generalitat) encarga al G.A.T.E.P.A.C. la "Casa Bloc", un bloque de viviendas económicas en la avenida Torras i Bages de Sant Andreu. Mientras tanto, va tomando cuerpo la viabilidad del proyecto para la "Ciutat de Repos de Barcelona", que se venía fraguando desde 1929 a manos de los arquitectos que luego formarían parte del G.A.T.E.P.A.C. . También a partir de 1932, Maciá respalda personalmente el plan de ordenación de Barcelona (proyectado por el G.A.T.E.P.A.C. en colaboración con Le Corbusier y Pierre Jeanneret), continúan los proyectos de urbanización de la Diagonal y un sinnúmero de pequeños proyectos de urbanización vinculados de alguna manera a la vida municipal" (23). En otro orden de cosas hay que recordar que Foix, uno de los participantes en el famoso último número de "L'Amic de les Arts", sería nombrado concejal de cultura de la Generalitat.

Es decir, a diferencia de la de Madrid, todavía aferrada a sus viejos esquemas, la cultura catalana se estaba desarrollando en una línea suficientemente abierta como para que holgasen iniciativas del tipo de la S.A.I. o invocaciones como el manifiesto de la A.G.A.P. que acabamos de comentar.

En el seno de esta situación, las primeras iniciativas de A.D.L.A.N. se replegaban, como ya vimos, a la situación de espectáculos para pequeños núcleos informados de la burguesía catalana cosmopolita. Ello no significaba la ausencia de ciertos intentos para conectar "orgánicamente" con la Generalitat, o para trabar contactos con el "Ateneu Obrer" (24), pero, en general, todos los movimientos de los A.D.L.A.N. iban dirigidos a suministrar una alternativa cultural a estas pequeñas élites.

Los rasgos elementales que encuadran el texto del manifiesto, presentado en una hoja de papel vegetal impreso por una sola cara, son los siguientes:

--No se divulga a través de ninguno de los canales habituales para este tipo de textos (revistas, diarios, etc.) sino que se trata de un simple prospecto que se envía por correo o se entrega en mano; es decir, tiene una difusión personalizada como también la tenía el "Groc", sólo que sin ese segundo canal del destinatario anónimo que el manifiesto antiartístico utilizaba paralelamente al primero.

--La única referencia de autoría se cifra en las propias siglas

A.D.L.A.N. del manifiesto que llevan por toda explicación(en ningún momento aparece escrito el texto "Amics de l'Art Nou") el siguiente lema : "un grup d'amics oberts a totes les noves inquietuds espirituals ". Sin embargo, el propio canal de difusión facilita( dados sus mecanismos totalmente personalizados) los datos suficientes para saber quiénes son las personas que constituyen ese grupo de amigos.

-- El manifiesto contiene ciertos elementos visuales de naturaleza tipográfica e incluso algunas innovaciones ortográficas: se utilizan cuatro cuerpos de letras cuyas dimensiones están elegidas de una manera directamente proporcional a la intención de refuerzo del mensaje; no se utilizan versales más que para la primera aparición de las siglas A.D.L.A.N. (coincidiendo además con el cuerpo mayor), el resto son todo minúsculas ; mediante dos filetes horizontales se divide el texto en tres partes, a las que corresponden los encabezamientos "A.D.L.A.N." , "adlan us interessa" y "adlan us crida"; estos tres encabezamientos estan alojados en la mitad izquierda de la hoja (por lo que quedan realzados) y la otra mitad queda reservada al texto.

-- El tipo de lenguaje utilizado no posee , aparentemente, demasiadas claves minoritarias, pero sí lleva un cierto número de lugares comunes que se utilizan como señales que permiten localizar a los firmantes y a los destinatarios en determinadas esferas de la intelectualidad ( lo veremos en el análisis de los contenidos).



La estructura semántica del manifiesto está determinada por los tres epígrafes que ya hemos mencionado. El primero (A.D.L.A.N.) sería el de la "identificación del grupo" y la exposición del ámbito de su ideología. El segundo (adlan us interesa) es el de la exposición ampliada de los principios ideológicos del grupo y está presentada bajo el pretexto retórico de la conexión con los de un lector que tiene una hipotética posibilidad de "militancia" (según los estatutos del grupo -arts. 4 a 21- A.D.L.A.N. sólo podía tener 20 socios fundadores con voz y voto pero podía contar con "protectores" y "adheridos"). El tercero (adlan us crida) sería el de la exposición de los objetivos básicos de la asociación.

Así pues, el primero y el segundo epígrafe sirven para connotar las unidades ideológicas del manifiesto, mientras que el tercero concentra las connotaciones alternativas. Hay otros matices inherentes a esta estructura semántica: todas las connotaciones ideológicas se resuelven en forma de "tendencias-hacia...", por lo que son, en sí mismas, principios alternativos puros; entre la exposición de principios y el llamamiento alternativo, queda claramente implícita la exclusión de todo lo que no concuerde con el programa, es decir, quedan implícitas

las connotaciones críticas (hay incluso rechazos explícitos a "els dogmes i valors entesos" y a "l'extravagant", esto último como precisión autodefensiva). De esta forma, la estructura polisémica del mensaje dota al texto de cierta complejidad en

las dimensiones de su lectura, a pesar de que en una primera ojeada tan-to el léxico como la redacción sean muy simples.

Este conjunto de contenidos, en que se mezclan los principios ideológicos, la crítica y la alternativa, está articulado bajo la forma de un paradigma (es el caso de muchos manifestos). En él se concentran, además, casi todos los elementos de la moderna mitología del progreso cultural, social e individual. Desarrollando las connotaciones de este paradigma podemos llegar a sistematizar las siguientes unidades:

Principios positivos de la actividad artística

- Ser producto de inquietudes espirituales nuevas que tengan un carácter integral.
- Ser un proceso, no algo estático.
- Traducirse en un conjunto de expectativas, no en una dirección única.
- No subordinarse a ningún tipo de regla fija.
- Poseer una vocación de progreso paralela a la de la ciencia o la técnica.
- Ser universalmente válida (connota la no sumisión de su validez a ámbitos geográficos o culturales determinados: cosmopolitismo).
- Ser algo vivo y sincero.
- Poseer voluntad de superación aun a costa de riesgos.

Principios positivos en el "usuario de esta actividad artística

- Inquietud espiritual
- Apertura, sobre la base de una aspiración de libertad que re-

chace los dogmas.

- Disposición para el conocimiento del presente cultural.
- Respeto hacia la audacia.
- Amor a lo desconocido.
- Participación comprometida (negación retórica de la simple "diletancia").
- Voluntad de clarificación.
- Voluntad de intensidad.
- Sinceridad.
- Deseo de superación.

Si tomamos el sistema de oposiciones genéricas que daban sentido categórico a los paradigmas de remisiones precisas del "Full Groc", encontramos que en la columna de los extremos positivos se desarrolla un conjunto de nociones muy similares a las del manifiesto de los A.D.L.A.N.. A pesar de que ambos manifiestos se diferencian en muchos aspectos, los principios rectores básicos ofrecidos por uno y otro son prácticamente los mismos. De alguna manera, todo lo atacado por el "Groc" queda implícitamente descalificado en el texto de A.D.L.A.N. y, simétricamente, todo lo que el manifiesto antiartístico reivindica (al margen del anecdótico referencial) está en la base del texto de los "Amics de l'Art Nou". Nos interesa recalcar esta similitud entre manifiestos que corresponden a dos irrupciones con una historia y un sentido tan diferentes como el que delata la comparación entre las actitudes testimoniales de los antiartísticos y la dinámica organizativa de los A.D.L.A.N.. Estos eran, en el fondo, un auténti-

co club de diletantes, como lo demuestra el propio artículo 6º de sus estatutos: "Es indispensable per ésser associat actiu no viure ni treure rendiment pecuniari de cap manifestació artística, més clar, que només siguin 'amateurs'...".

Pero, sobre todo, esto nos <sup>la</sup> demuestra la línea de actuación del grupo, con casi exclusiva preferencia por esos ambientes cultos, exquisitos o snobs, los únicos capaces de responder con el deleite a las nuevas propuestas artísticas o a las propuestas "pintorescas". En este sentido, nos cuesta aceptar juicios como los que emite Prats, uno de sus principales animadores, , cuando años después intentaba recapitular sobre el papel histórico de A.D.L.A.N.: "ADLAN estaba concebido para ofrecer al pueblo catalán una visión clara en todas los órdenes artísticos de lo que ocurría en el mundo, y despertarlo de esta somnolencia característica tan propia de la mayoría de los estratos sociales del país" (25). La revista "D'Ací i D'Allà", la sociedad de "Discófiles", las veladas poéticas o las exposiciones de postales del 900 no eran, desde luego, los instrumentos apropiados para "despertar" al "pueblo catalán".

..

"Posición" (Gaceta de Arte nº I, Tenerife, II-1932, pág. 1).-

## posición

conectados a la cultura occidental, queremos tendernos sobre todos sus problemas, en el contagio universal de la época, sin huir el pensamiento, sin buscar refugio en tratamientos históricos para los fenómenos contemporáneos. nuestra mirada, llena de la luz intelectualista de la época, recorrerá todos los procesos artísticos que tengan un carácter histórico formal.

nuestra posición de isla aislará los problemas y a través de esta soledad propia para la meditación, para el estudio, procuraremos hacer el perfil de los grandes temas, descongestionarlos, buscarles una expresión.

queremos movernos entre naciones.

los procesos artísticos contemporáneos valoran nombres de pequeñas y grandes ciudades que influyen enérgicamente en la cultura:

stuttgart	
dessau	
parís	
frankfurt a'm	
praga	tenerife
düsseldorf	
mosú	
brno	
berlín	

ser islas en el mar atlántico - mar de la cultura - es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio, convertirla en sentimiento.

queremos el nuevo sentimiento de las islas.

queremos ayudar a una nueva posición occidentalista de España.

seres atentos, amplios, jóvenes.

gaceta de arte llegará a las principales galerías de Europa.

hará traducciones directas de las figuras europeas más inquietas.

hará la exposición de los más seguros valores de las islas.

cumplirá en la isla, en la nación, en Europa, la hora universal de la cultura.

esta será nuestra política.

Somos conscientes de la desproporción que se produce al tomar esta "posición" y situarla como manifiesto junto a los que hemos venido analizando hasta ahora. Fundamentalmente, porque este texto ofrecería unos elementos de juicio más ricos inserto en el conjunto de las varias decenas de escritos programáticos (manifiestos, posiciones, pequeñas exhortaciones, proclamas, etc. ) que "Gaceta de Arte" lanzó a lo largo de sus cinco años de vida y que superan con creces a los producidos por cualquier otro foco cultural español. Pero hay algo que puede justificar esta inclusión aislada. Cuando esta "posición" se publica, los demás textos son todavía un proyecto y las configuraciones que van a adquirir dependen de configuraciones histórico-culturales que todavía pertenecen al futuro, por muy inmediato que este sea. Así, por ejemplo, el primer "Manifiesto racionalista" no aparece hasta el número 6 (VII-1932), después de publicadas en "A.C." (nº6) las conclusiones del "Primer Congreso de Arquitectos en Lengua Catalana". La primera "posición" de G.A. tiene, como cualquier otro texto, un momento concreto para la toma de contacto con el público y, en ese momento, carece todavía de cualquier otra clave complementaria que no sea el propio contenido de este primer número de G.A. . En marzo de 1935, el nº 34 de la revista canaria ofrecerá una segunda "posición" que vendrá encabezada por la siguiente afirmación: "Nuestra 'posición' de 1935 será una ratificación de la de 1932", este dato puede darnos una idea del grado de "concentración" programática que se virtió sobre el primer escrito del grupo tinerfeño; sin embargo, desde un punto de vista historiográfico,

la significación de esta proclama de 1932 ha variado notablemente cuando se revisa en 1935, pues en el mundo, en España, y en la misma G.A. han ocurrido ya muchas cosas que añaden un cúmulo de nuevos elementos de interpretación.

Por todo ello, nuestro análisis va a limitarse ahora a considerar esta primera "posición" en ese febrero de 1932 en que sale a la calle y, por lo tanto, a restringir sus significados a los obtenibles con los elementos de juicio que el público podía tener una vez publicado el primer número de G.A..

A la hora de determinar los elementos de enquadre, el primer problema que se nos plantea es la valoración del contexto cultural próximo al texto, pues ello nos lleva a una pequeña paradoja. Dicho de otra forma: una ciudad provinciana y aislada como Santa Cruz de Tenerife produce una de las revistas de más alta densidad intelectual, mejor conocimiento de la problemática artística mundial y más alto grado de conexiones con otros centros culturales europeos, de cuantas se publican en nuestro país. Ciudades españolas con una importancia global mucho mayor (o al menos similar) y con unas capas burguesas más sólidas y aptas para iniciativas culturales de este tipo no fueron capaces de generar algo ni ligeramente parecido a "Gaceta de Arte". Pensemos que Vitoria sólo fue capaz de producir "5" y Lérida "Art" (una de las que más intenta, sin conseguirlo, una altura internacional), o pensemos en la incapacidad del A.D.L.A.N. barcelo-

nes para organizar una revista propia (la revista del G.A.T.E. P.A.G. es un problema al margen) , o pensemos que "Arte", la revista de la S.A.I., sólo alanzaría dos números en los que apenas se garabatean algunas cuestiones de orden general (25') . En casi todas ellas la vocación "local" está presente como tema básico; en G.A. no. Aunque en sus páginas aparezca constantemente abordada la realidad canaria, el contexto al que estas páginas se dirigen tiene siempre una dimensión de mayor alcance. Sus textos y alternativas están proyectados, explícitamente, sobre toda la realidad española, concibiéndola como una parte implicada en el panorama mundial contemporáneo; una parte que está atacada de un profundo desfase que un año de vida republicana no ha logrado superar. Esta capacidad de G.A. para partir de su contexto próximo y conectar con las cotas más altas de la cultura contemporánea, ofreciendo siempre ( o al menos razonando a su manera) la lógica de un itinerario referencial, es una rara cualidad que pocas de sus revistas contemporáneas intentan poner en práctica.

Comencemos a precisar las condiciones de esta "posición" de 1932.:

-- A diferencia de los manifiestos estudiados hasta ahora, éste es el texto inaugural de una revista. Ello significa que tiene asegurado un canal a través del que puede seguir desarrollando las propuestas del programa. Es lo que diferencia también a las páginas inaugurales de "Troços", "Hélix", "Caballo Verde..."



"Arte", el "Avance de Octubre" etc. de otros textos que no tienen tras de sí más que una exhibición artística o el ámbito puntual de su propio testimonio .

-- "Gaceta de Arte" cuenta con una red de difusión muy específica que, como ya vimos, la mantiene tan cerca (o tan lejos) de Madrid y Barcelona como de cualquiera de los grandes centros europeos. No obstante, "A.G." es una de sus principales cajas de resonancia; el nº 6 (2º trim. de 1932) da la noticia de la aparición de G.A. y el nº 7 (3º tri. 1932) transcribe completo el 1º manifiesto racionalista de G.A., asumiéndolo completamente.

--En este primer número de G.A. se incluyen una serie de textos que pueden servir de claves de interpretación de la "posición": "tendencias evasivas de la arquitectura" (Westerdahl); "arte social: george gross" (López Torre); "libros.francia:jean schlumberger" (Pérez Minik); información internacional sobre Francia, Bélgica y Alemania; las proclamas "jóvenes españoles", en las que ya se dice: "el vivir en la república es nuestro último cambio espiritual...para ser eficaz en España es necesario que vuestra filiación política moderna, en cualquier partido de juventud , sea una exacta suma de vuestro pensamiento, de vuestra inquietud, de vuestra figura, enardecida en el contacto de las últimas tendencias del arte, de la cultura, del sentimiento europeos "... "política es propaganda. la única propaganda es el arte nuevo"; una relación completa del equipo de redac-

ción , lo que implica que la "posición" está implícitamente firmada. Se incluyen además fotos de edificios racionalistas de Holanda y Alemania, dibujos de Grosz y la foto de un óleo checo contemporáneo( de Bedrich B. Piskac); esto último es importante pues por estas fechas la cultura checa contemporánea es algo absolutamente ignorado en España, y la "posición" hace mención explícita a Praga y Brno.

-- Tipográficamente, la "posición" se destaca de otros textos de la revista por la utilización de un cuerpo más pequeño. Como todos los textos de la primera época de G.A., carece de versales, lo que connota varias cosas: transformación del lenguaje mediante la renuncia a una norma preestablecida; eliminación de una de las normas jerárquicas de la cultura ("desaristocratización") etc. (25''). En la lista de ciudades se utilizan otros elementos visuales como la ordenación de la lectura con una indicatividad vertical, la llave y las grandes zonas vacías (utilizadas por los antiartísticos en sus guías sinópticas y en el "Groo") para denotar refuerzo del mensaje y connotar una "claridad racional" propia del esquema científico.

-- Se utiliza un léxico sencillo y sin dificultades de interpretación, salvo en la lista de las ciudades que, consideradas como paradigma, alcanzan casi el grado de una formulación metalingüística.

La estructura semántica contiene los tres subsistemas

de connotación habituales, pero esta vez englobados en un sistema único cuyo nivel de connotación más elemental es el de un conjunto ininterrumpido de alternativas ( más bien de desideratas o invocaciones). De estos tres subsistemas, el crítico es el que queda en un estrato más profundo y velado, mientras que los otros dos se evidencian con más o menos proximidad a la denotación textual. Por esto último, y a pesar de la operación retórica de la alternativa continua, creemos que el mensaje del texto pretende desdoblarse, en este caso, en un cuadro de principios ideológicos y un conjunto de medidas concretas . Podríamos sintetizarlo de la siguiente forma:

Cuadro de los principios ideológicos

(en un primer nivel connotados como alternativas)

principios ideológicos	denotaciones textuales
a) El marco cultural válido ( <u>para Tenerife-España</u> ) es la cultura occidental (entendida como la europea).	"conectados con....contemporáneos" "ser islas...sentimiento" "queremos ayudar... de España"
b) Debe tenderse a este marco con una voluntad de incorporación activa.	"sin huir del pensamiento... contemporáneos" "completa en la isla... la cultura"
c) Este marco debe ser analizado racionalmente y desposeído de toda limitación impuesta por <u>ofuscaciones coyunturales</u> .	"nuestra posición... una expresión" "nuestra mirada... de la época"

d) Lo válido de la cultura occidental está expresado en un paradigma de núcleos culturales que ostentan una actitud frente a la actividad artística que debe ser imitada. La unidad más propicia para la generación e irradiación de cultura es la ciudad.

"los procesos artísticos...  
en la cultura"

"stuttgart

...

berlín"

e) Son principios positivos de cara a la cultura: el sentimiento, la juventud, el contacto clarificador con el presente.

"ser islas...sentimiento"

"ser atentos...jóvenes"

" y a través...descon-  
gestionarla".

#### Cuadro de las medidas concretas

<u>planteamiento prologal</u>	<u>denotaciones textuales</u>
Los firmantes están dispuestos <u>y capacitados</u> para convertir a Tenerife (y por lo tanto a España) en otro de los núcleos importantes de la cultura occidental.	"nuestra posición... .." "gaceta de arte... ..galerías de europa" "stuttgart      tenerife ... berlín"
<u>medidas concretas</u>	
a) conocimiento y difusión de esa cultura occidental.	
b) apropiación de esa cultura occidental.	(están todas claramente denotadas)
c) contacto con las plataformas culturales europeas.	

e) Reivindicación de los valores locales que puedan contribuir a este proceso (Oscar Domínguez está implícito, Julio antonio de la Rosa y Vieira y Clavijo están explícitos en el nº1 de la revista)

En general, los principios propuestos en la "posición" no pasan de ser la enunciación habitual de unidades ideológicas muy generales que hemás visto hasta ahora en otros manifiestos. Sin embargo, el paradigama de ciudades significa ya una concreción alternativa mucho más concreta. Veamos cómo está construida y qué emblematisa cada nombre: En principio sólo cuatro países, Alemania, Francia, Unión Soviética y Checoslovaquia . El que se ignore Italia comporta un claro contenido político: el rechazo de ese fascismo que muchos sectores españoles empiezan a reivindicar como modelo político y cultural; la no inclusión de ciudades españolas tiene también sentido de rechazo de una realidad cultural. No está tan clara, sin embargo, la no inclusión de Holanda, a la que se hace alusión en el artículo de Westerdahl sobre arquitectura cuando de habla de la Openlucht School de Amsterdam y se reproduce su fotografía. Sin embargo, más que la nación lo que se valora es el concepto ciudad, entendida como núcleo cultural autosuficiente y, a su vez, como la entidad que puede dar razón de ser a la propuesta de Tenerife como plataforma cultural. El orden de colocación de las ciudades no supone ninguna preferencia especial, como lo de-

muestra que París ocupa el tercer lugar o Berlín el último. París representa el símbolo máximo, universal e insustituible de la renovación cultural en todos los órdenes ( así está acuñado desde principios de siglo); su función emblemática está muy clara, incluida la de exponente del surrealismo, al que ya empieza a hacer mención el citado artículo de Pérez Minik. Dessau supone un signo mucho más específico, la remisión a la Bauhaus (los nazis la clausurarán ese mismo año), es decir, al foco de irradiación del racionalismo arquitectónico, que será uno de los grandes caballos de batalla de "Gaceta de Arte"; ya en esta primera página, la foto nº 2 reproduce el edificio de la Bauhaus de Dessau con rótulo incluido. Stuttgart, Frankfurt y Berlín completan esta advocación arquitectónica pues ~~xxxxxxxxxxxx~~ han sido escenario de importantes manifestaciones del racionalismo; en Berlín, concretamente, se ha celebrado en 1931 la importante "Exposición de Arquitectura Alemana", en Frankfurt A/M ha tenido lugar ( en 1929) la segunda reunión del C.I.A.M.<sup>3</sup> (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) , en Stuttgart se había organizado (1927) la exposición del "Deutscher Werkbund" con un papel preponderante de figuras como Van der Rohe , Le Corbusier, Gropius, Oud, etc., "presentando (como dice Benévolo) al público , por primera vez, una panorama unitario del movimiento moderno" (26). Las ciudades alemanas representan además la problemática del compromiso político de la cultura (artes plásticas, literatura, teatro, cine, etc.) que tanto va a preocupar a G.A.. Moscú representa valores muy diversos: Por un lado arquitectónicos: en 1931 ha tenido lugar el concurso

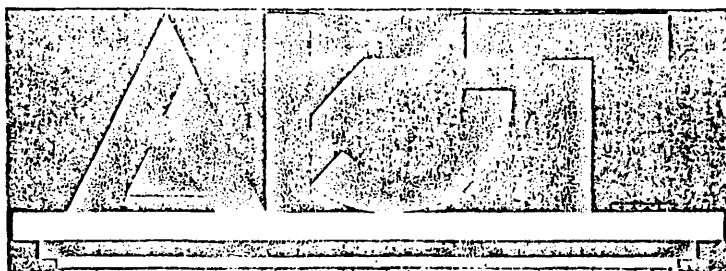
internacional para el Palacio de los Soviets, al que han concurrido 160 arquitectos entre los que hay nombres como Le Corbusier, Gropius, Mendelshon, Poelzig, Hamilton. Por otro lado, al igual que el caso de Alemania, todavía no se ha producido el regreso de las posturas oficiales hacia el conservadurismo arquitectónico y artístico en general (va a tener lugar, precisamente a partir de 1932, en que un decreto organizaba a los arquitectos literatos y artistas en federaciones estatales centralizadas); G.A. asumirá en sus páginas este debate soviético sin limitarse a visiones simplificadoras. Cuando se publica la "posición", la Unión Soviética sigue representando la gran esperanza para una transformación radical de todos los órdenes de la cultura; a partir de este año, su defensa como modelo va a ser mucho más conflictiva y sólo va a tener una expresión inquebrantable en las alternativas de base ideológica comunista. Praga y Brno están utilizadas de una manera diferente pues no son, ni mucho menos, focos culturales comparables a los anteriores. Es, precisamente esta condición de ciudades con pequeños destellos de renovación artística lo que las aproxima a Tenerife, a la que sirven de puente retórico con Europa. En 1923 se había constituido en Praga un pequeño grupo artístico con el nombre de "Dvetsil" que exploraría un "poetismo" equidistante del cubismo y del surrealismo; en él se encontraban nombres como J. Styrski, Toyen, Jamicěk etc.; ahora, en 1932, la exposición "Poesía 32" iba a suponer la inclinación más decidida hacia posiciones surrealistas. En 1932 Havlicek y Hanzik realizan en Praga un edificio para oficinas dentro de la más pura línea racionalista. La elección de Praga

fue además bastante profética pues su suerte discurriría paralela a la de Tenerife: en 1934 constitución formal de un grupo surrealista <sup>en Praga</sup> y en 1935 visita de Bretón y Eluard con publicación del 1<sup>er</sup> número del "Boletín Internacional del Surrealismo" (el número anterior al de Tenerife) y una exposición de pintura y escultura surrealista. El paralelo no deja de ser asombroso. Las razones de la inclusión de Brno tienen un carácter mucho más retórico; en esta ciudad se había construido, en 1930, la hoy famosa casa "Tugendhat" de Mies Van der Rohe, justo en el año en que este arquitecto había asumido la dirección de la Bauhaus.

Salvo París, Moscú o Dessau, que más o menos sonaban en los oídos del público, las demás ciudades entrañaban una clave oscura que sólo podían desentrañar quienes manejaban habitualmente las publicaciones extranjeras especializadas; gentes como las vinculadas al G.A.TEP.A.C. o cualquiera de los habituales "informados", pero nadie más. Esto era, al tiempo que una manera de concretar una propuesta poética, una forma como cualquier otra de anunciar el grado de especialización que luego G.A. demostraría sobradamente. Y es que en tiempos de "Gaceta de Arte" nos movemos ya en un ambiente mucho más sofisticado que el que correspondía a aquel "Professió de fe preliminar: Vive la France!" con que se iniciaba "Troços".



"Presentació" (en Art nº 1, Lèrida, 1933/34).—



## PRESENTACIÓ

Una revista internacional. Contra clos geogràfic. No com un imperatiu voluntarista, si no com una necessitat vital. No Lleida-Barcelona sinó cosmos, però, dins del cosmos: Lleida-Barcelona.

Abraçar amb la força vital d'allò que és latent: la fita internacional, i àdhuc ultrapassar-la si una necessitat instintiva ho exigeix.

Destruir el món de la falsa realitat perversa i crear el món de la «realité interieur» de Breton, de l'automatisme psíquic pur.

Hom ignora quin sentit té el mot clàssic. Comprenem el sentit del mot primitiu. Detestem un Miguel Àngel i elegim la línia contudent d'una creació mural romànica anònima...

En l'actualitat partim de l'«ara» i abastem el futur. Poc ens interessa el que fa s'esdevingué. No res poden dir-nos les pseudo-còpies, adulterades, físiques de totes les mil «escoles» (escola és sinònim de sèquit fúnebre) nacionals.

L'estandard amb tota la seva brutalitat còsmica contra el decorativisme, refugi aquest de tots els incapacitats de crear.

Es un fet, que resta en el terreny de l'evidència, que tots els jardins d'un Russinyol, s'han passat ja, emanen putrescina com els cadàvers.

En poesia eposem un Paul Eluard, Breton, Foix, Lorca... a tota la sentor poètica romàntica i reumàtica dels portes de flors vieles i romani.

En arquitectura—nosaltres en parlar d'arquitectura n'ignorem la valor emotiva un Mendelsohn, un Sert, un Man... la «Sachlichkeit» a tots els Puigs i Cadafalcs.

El cinema al teatre. Admetem un Meyerhold, no tolerem però, un Tairoff o un Piscator... en el mateix pla que el primer situem un Cocteau.

Ignorem què vol dir «escultura». No és al nostre diccionari.

Un fox anònim, l'Auric... una dansa instructiva, pura, selvatge, a totes les «ballerugues» d'una Panlova, Boronot, d'Isaura etc.

Etc., Etc., Etc.

No pretenem haver dit res de nou. Ens hem situat, i això ni el gat que es llepa les ungles dels dits a les tres de la matinada, ens ho pot discutir.

Un error del fotograbador ha fet que es deixés el prefixe «anti» davant de la nostra capçalera.



Además del manifiesto de los A.D.L.A.N. y de la "posición que encabezaba "Gaceta de Arte", en 1932 se había producido también el segundo manifiesto de la S.A.I. (aparecido en el nº1 de la revista "Arte" (27)). En él se recogían la herencia del manifiesto de la E.S.A.I. de 1925, algunas de las propuestas del de la A.G.A.P. de 1931 y, en resumen, la actitud general de aquellos sectores que pedían a la República la asunción y protección de las nuevas corrientes artísticas. Cuando en marzo de 1934 comienza a salir a la calle la revista "Art", no ha vuelto a producirse en España ningún tipo de manifiesto que se inscriba en el dominio de las artes plásticas. La "Presentación" de la revista ilerdense no se limita sólo a lo plástico, pero lo incluye como un eje implícito de su razonamiento pues había de hacer de este tema uno de los contenidos primordiales de la publicación.

El estado de la vida cultural leridana de 1933 podía identificarse con el de muchas de las ciudades españolas de la época, lo que quiere decir que se mantenía completamente al margen de todo tipo de novedad cultural nacional o extranjera (incluso un protagonista de "Art" como Crous, confiesa que acaba de conocer "Gaceta de Arte" en el último número de la revista ilerdense, es decir, ya en 1934).

Ya vimos en su momento la orientación general de esta revista, que surgía a caballo entre la agresividad y la mitología de los antiartísticos, los nuevos horizontes fijados por

el surrealismo y algunas cosas de los A.D.L.A.N.. También vimos que estaba proyectada como un conjunto de seis únicos números destinados a formar un libro. En lo que respecta a esta "Presentación", podemos partir de los mismos criterios que adoptamos con la "posición" de G.A., es decir, interpretarla situándola en el momento justo de su aparición. Veamos algunos de estos elementos de situación:

-- "Art" tiene una capacidad de difusión muy reducida y de mucho menos alcance que sus dos grandes revistas contemporáneas ("Gaceta de Arte" y "A.C."). Estas dos últimas ni siquiera mencionan la existencia de la publicación ilerdense. Es muy indicativo en el caso de "Gaceta de Arte", puesto que trae una habitual y extensa sección denominada "índice de revistas" en la que repasa las publicaciones nacionales y extranjeras que le merecen algún interés, y "Art" lo ofrecía sin duda alguna; en su número de mayo de 1934, los canarios mencionan a la "Art" barcelonesa, pero de la otra no encontramos rastro alguno. También es revelador que en el número 7 de la revista de Lérida se quejen de la aparición de esta "Art" barcelonesa y de que junto a esta usurpación de cabecera se ignore completamente la existencia de la revista leridana. Tampoco hay ningún indicio que permita afirmar que esta revista tuviera relaciones recíprocas con el extranjero (como sí ocurría con las otras dos publicaciones citadas); "Art" demuestra en sus páginas una buena capacidad para estar al día en lo que a información gráfica y escrita se refiere, pero nada más. Otro dato signifi-

vo: cuando Sebastià Gasch hace un detallado historial de la vanguardia barcelonesa en su artículo para el número extraordinario de "D'Ací i D'Allà" (29) no cita a la revista ilerdense ni siquiera como una referencia catalana, que hubiese sido tan obligada como la del grupo de Sitges, al que sí cita (se supone que en el ánimo de Gasch no estaba el criterio de hacer la historia vanguardista de la "provincia" de Barcelona ).

-- Presumiblemente, de la multitud de firmas que aparecen en los números de la revista (más de 130 entre textos e ilustraciones) la mayoría rubrican simples capturas ("fusilamientos", como se denominan en el lenguaje editorial) de textos, fotografías y dibujos de otras publicaciones, y la colaboración directa pueda restringirse a la de las firmas que ya citamos en su momento: Crous, Bonet, Oriol Martí, Viola, R. Amperi, Comabella y García Terán. La "Presentació" que ahora nos interesa carece de firma y va incluida en un número en el que no se anuncia comité de redacción alguno; tan sólo aparecen artículos firmados por E. Crous, O. Martí y A. Bonet, únicos nombres que pueden asumir, indirectamente, la paternidad del escrito.

La "Presentació" prescinde de elementos visuales tipográficos excesivamente notorios, salvo la cabecera-logotipo y el número de la revista (ángulo inferior izda.), ambos diseño de Crous. Al ocupar cabecera, número y texto la totalidad de la portada, se funden lógica y visualmente en un texto único, por lo que, a un nivel muy subliminal, Crous aparece como el firmante

más señalado del texto.

-- El lenguaje empleado adopta un sistema de claves muy similar al del "Full Groc", si bien, junto a nombres y conceptos que remiten a la cultura catalana, abundan las remisiones a la extranjera, lo que hace de estas claves algo bastante oscuro. A la cabeza de estas claves hay una remisión directísima a los antiartísticos: "Un error del fotogravador a fet que es deixés el prefixe 'anti' davant la nostra capçalera", lo que equivale a un pequeño truco para connotar la cabecera "ANTI-ART" (no olvidemos que la cabecera es diseño del propio Crous).

-- La estructura semántica del texto se organiza también de un modo bastante análogo a la del "Groc", es decir, a base de dos paradigmas (positivo y negativo) en los que se subsumen la alternativa y los principios ideológicos (en el primero) y la crítica (en el segundo). Junto a todo esto se exponen un conjunto de directrices relativas a la futura orientación de la revista. A diferencia de la separación sistematizada que hacía el "Groc" entre las referencias concretas y las oposiciones conceptuales abstractas, ambas se mezclan aquí con una intermitencia regular. Los paradigmas pueden establecerse así:

Paradigma positivo

(Alternativa más principios ideológicos)

Unidades connotadas	Denotaciones textuales
a) Internacionalismo.	"Una revista ...Barcelona"
	"Amaçar... ho exigeix"

- |   |   |
|---|---|
| b) Instinto, vitalidad y espontaneidad.   | "No com un imperatiu...<br>necessitat vital "<br>"i d'adhuc... exigeix"<br>"Hom ignora...anònim"<br>"Destruir....psíquic pur" |
| c) Descubrimiento de la "realidad interior": surrealismo.                                   | "L'estandard... de crear  |
| d) Estandard (como emblema de los nuevos cauces para la creación)                           | "decorativisme... de crear"   |
| e) La creación como acto legitimador de la producción artística.                            | "Hom ignora...romànica"   |
| f) El primitivismo y la construcción pura como principios para la actividad artística.      | "La Sachlinchkeit...Cada-<br>falchs"  |
| g) La arquitectura racionalista.  | "El cinema al teatre"   |
| h) El cine como género en sí.   | "Admetem un Meyerhold...<br>situem un Cocteau".   |
| i) El teatro de investigación vanguardista de carácter formal.                              | "Un fox anònim...<br>...d'Isaura"   |
| j) Los bailes populares y modernos, el Ballet y la música vanguardista, la danza primitiva. | "ETC. ETC. ETC."  |
| k) Todo lo que pueda inferirse de lo anterior.  |   |

Nombres propios del paradigma positivo (por géneros)

Breton (2 veces)	Mendhalson	Meyerhold	Auric	Románico
Eluard	Sert	Cocteau		(implícitamente catalán)
Foix	Man...(?)			
Lorca	"Sachlichkeit"			

más señalado del texto.

-- El lenguaje empleado adopta un sistema de claves muy similar al del "Full Groc", si bien, junto a nombres y conceptos que remiten a la cultura catalana, abundan las remisiones a la extranjera, lo que hace de estas claves algo bastante oscuro. A la cabeza de estas claves hay una remisión directísima a los antiartísticos: "Un error del fotogravador a fet que es deixés el prefixe 'anti' davant la nostra capçalera", lo que equivale a un pequeño truco para connotar la cabecera "ANTI-ART" (no olvidemos que la cabecera es diseño del propio Crous).

-- La estructura semántica del texto se organiza también de un modo bastante análogo a la del "Groc", es decir, a base de dos paradigmas (positivo y negativo) en los que se subsumen la alternativa y los principios ideológicos (en el primero) y la crítica (en el segundo). Junto a todo esto se exponen un conjunto de directrices relativas a la futura orientación de la revista. A diferencia de la separación sistematizada que hacía el "Groc" entre las referencias concretas y las aposiciones conceptuales abstractas, ambas se mezclan aquí con una intermitencia regular. Los paradigmas pueden establecerse así:

Paradigma positivo

(Alternativa más principios ideológicos)

<u>Unidades connotadas</u>	<u>Denotaciones textuales</u>
a) Internacionalismo.	"Una revista ...Barcelona" "Amaçar... ho exigeix"

del mensaje, en el uso de un "santoral" de nombres propios, en el uso de una actitud agresiva y a la vez edificante, en la mayoría de los principios ideológicos esgrimidos, etc. También hay otras conexiones textuales (incluso a un nivel denotativo) que podríamos establecer así:

"Presentació"	"Full Groc"
"Un error del fotogravador... ... capçalera"	"Manifest Anti-Artistic" (como verdadera denominación) etc.
"Creació mural romànica anònima"	"Una multitud anònima"
"pseudo-còpies adulterades"	"ballarines pseudo-clàssiques"
"Un fox anònim ... d'Isaura"	"la musica popular d'avui"
"tots els Puigs i Cadafalchas"	"el jazz i la dansa actual"
"L'estandard...incapacitats de crear"	"arquitectura d'estil"
"el cinema al teatre"	"L'art decoratiu que no sigui l'estandaritzat"
"tots els jardins de Russinyol ... els cadavers"	"que el teatre ha deixat d'exis- tir... tothom"
"Breton-Eluard-Lorca-Cocteau"	"l'intel.lectualitat ... putrefacte"
"no pretenem dir res de nou"	"Eluard-Cocteau-Lorca-Breton"
"ETC. ETC. ETC. "	"Sabem que res de nou anem dir"
	"HI HA etc. etc. etc."

Entrando en el nivel de las connotaciones podrían encontrarse aun más concomitancias.



También nos hemos referido a la existencia de claves bastante oscuras, o incluso más excluyentes que las del "Groc", sobre todo en la denotación del paradigma de los nombres propios. Oponer un Meyerhold a un Tairoff o a un Piscator significa llegar a unos grados de precisión a los que no se hubieran atrevido los antiartísticos en el manifiesto de 1928. El debate entre las directrices emotivistas y las épico-políticas del teatro estaba llegando por estas fechas a su punto álgido. Piscator había dicho en 1930, al fundar en Berlín su Teatro Político Comunista: "Nada de arte, política. La educación de los proletarios y la agitación" (30). También por esas fechas estaban perfiladas las directrices de Tairoff (en 1930 había dirigido en el Teatro Komerny de Moscú la representación de "La ópera de dos centavos" de Brecht (31)). Meyerhold, sin apartarse del todo de las opciones anteriores pues también se oponía a las directrices teatrales propugnadas por Stanislavsky (optaba también por una línea épica), había desarrollado una línea de investigación formal mucho más fuerte (32). Tomando este último matiz, los de "Art" alinean a Meyerhold con Cocteau y los oponen a Tairoff y Piscator. Basta advertir lo discutible (o, en todo caso, complejo) de esta oposición para darnos cuenta de que usarla como emblema de una toma de postura es entrar en una dinámica microcultural hermética. Pero hay más. Al buscar una alusión a la música de vanguardia lo hacen a través de la mención implícita del "Group des six" francés (Poulenc, Milhaud, Tailleferre, Dury, Honneger, Auric); sin embargo, para ello acu-

den al nombre menos conocido de todos (Auric), pues Poulenc o Milhaud habían figurado ya en muchos artículos de revistas españolas; tal vez nombran a Auric porque éste había hecho la música para la película "Le sang du poète" (de Cocteau) de la que hablan en el nº 2 de "Art". Cuando intentan inscribir la arquitectura racionalista en el panteón de lo positivo optan también por un camino confuso. Los antiartísticos habían hablado de "arquitectura nueva", a secas; los canarios de "Gaceta de Arte" mencionaban en su "posición" ciudades muy señaladas como Dessau, Berlín, etc.; ahí estaba, por otro lado, la realidad del G.A.-T.E.P.A.C. catalán o de su órgano "A.C." para tomar referencias que, aunque "cultas", fuesen transparentes. Los leridanos, en cambio, se limitan a utilizar una palabra alemana "Sachlichkeit" (Objetividad). Para llegar desde este término a la connotación de arquitectura racionalista hay que recomponer la frase completa ("Neue Sachlichkeit"); desembarazarla de sus implicaciones en la plástica o en la literatura (33) y dar por sabido que en la arquitectura "la fórmula 'Neue Sachlichkeit' se toma prestada al debate literario y sirve para aclarar la relación del movimiento arquitectónico con las análogas experiencias en otros campos. La nueva arquitectura, como el teatro de Brecht, tiende a comprometer el comportamiento práctico de los hombres, a 'arrancar decisión' en vez de 'permitir sentimientos'" (34).

Con la suma de estos rasgos se produce un cúmulo de oscuras contradicciones: se mezclan positiva y negativamente Sert, la "Neue Sachlichkeit", Cocteau, Piscator, Meyerhold, 2

Talroff , la Paulova, Auric, el fox, los valores emotivos de Mendhelson... contradicciones con las que, sin embargo, se quieren confeccionar unos paradigmas con unos valores positivo y negativo muy nítidos. Por si lo anterior no fuese suficientemente abigarrado, campean a sus anchas las alusiones al surrealismo, al románico, a Lorca, o a ese "Man..." del que no hemos logrado encontrar su significado arquitectónico.

La "Presentació" tenía aun otra función, la de ser una especie de avance del contenido posterior de esta revista-libro. Gran parte de los puntos propuestos se irán desarrollando en los números sucesivos (35), contradiciendo por la elementalidad de sus planteamientos, las superprecisiones teóricas que anuncia el manifiesto. A pesar de todos estos mecanismos , Crous no se privó de patalear cuando , en el último número de la revista (nº"0") , escribió con orgullo de mártir de la incomprensión su "Justificació i acusació personal".

### Los manifiestos artísticos a partir de 1933.-

Cada aparición de una nueva revista literaria o política suponía, casi inevitablemente, el lanzamiento de un nuevo manifiesto: "Mediodía", "5", "Caballo verde para la poesía", "Nueva poesía, "Los cuatro vientos", "DDOOS", "Extremos a que ha llegado la poesía", "Frente Literario" ...

En un ámbito específicamente artístico se van a seguir produciendo exégesis, polémicas, apologías o, incluso, textos con cierto aire programático (por ejemplo el catálogo de los "Logicofobistas"), pero muy pocos manifiestos que puedan encajarse bajo el prisma genérico que estamos utilizando hasta ahora. A excepción hecha, como es lógico, de los lanzados por "A.C." y "Gaceta de Arte", tan sólo pueden registrarse (que sepamos) dos: el del ADLAN Madrid-Barcelona-Tenerife y el de Dalmau para la "Associació d'artistes independents". Ninguno de estos dos textos añade novedad alguna a lo que llevamos visto hasta ahora. El del A.D.L.A.N. vuelve a hacer profesión de fe del arte "nuevo", "vivo", de lo "sincero" en la "audacia" y en la "extravagancia", de la "clarificación", etc.; es decir, retoma los lemas del manifiesto de 1932 dotándolos de una dimensión más extrovertida, de una voluntad de proyección real que nos enlaza con los manifiestos de la S.A.I. (Ferrant, Moreno Villa, de Torre, etc., estaban ahora detrás del manifiesto). El manifiesto de Dalmau se movía en unos niveles más eclécticos y profesionalistas, evitando incluso mencionar nada que pudiera suscitar una identificación con el ámbito de la "renovación formal".

Tampoco tenemos noticia de que las alternativas culturales de directriz política militante lanzaran ningún manifiesto que se centrara en el tema de las artes plásticas. Desde este flanco de las alternativas culturales se lanzan, eso sí, manifiestos en torno al sentido global de la cultura, como el "Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios" o el "Adelanto de la revista OCTUBRE" (36); o incluso manifiestos específicamente literarios. ("Por una literatura proletaria" (37)), o cinematográficos ("Manifiesto de la Asociación de Amigos de 'Nuestro Cinema'" (38)). Hubo también, como veremos después, un fuerte debate en torno al compromiso político del arte en el que participaron no sólo las tendencias militantes ("Gaceta de Arte" participó en el con una intensidad especial); Hubo, incluso, prácticas artísticas orientadas directa y "manifiestamente" en una línea de militancia política; pero en ningún caso se llegó a utilizar el género manifiesto con el conjunto de rasgos básicos que hemos podido apreciar hasta ahora.

Cuando en diciembre de 1933 se realizaba la "1ª Exposición de Arte Revolucionario" en el Ateneo madrileño, el único texto que se adjuntaba a manera de programa era un lema colgado en las paredes de la sala: "El hecho de concurrir a esta exposición significa. estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado" (39). Estas mismas palabras figuraban como segundo subtítulo en la página primera de todos los números de la revista "Octubre". Eran también el punto segundo de la "decla-

ración de principios" del "Adelanto de la revista OCTUBRE" y , por lo tanto, son los puntos generales aprobados en el "Congreso general de la literatura revolucionaria" de Kharkov, en 1930. Ello quiere decir que la exposición no llegaba a articular ningún manifiesto concretando el ideario plástico de la irrupción. La crónica de "Octubre" dejaba entrever, sin embargo, algunos elementos básicos de un programa subyacente:

--En la exposición hay artistas revolucionarios militantes (Cristóbal Ruiz, Rodríguez Luna, Pérez Mateos, Julián Castedo, Miguel Prieto, Darío Carmona, Renau, Momleón, Alberto, Ravassa, Bartolozzi, Karreño, López Obrero, Fersal, Muñoz, Yes, Puyol, Carnicero, Galán e Isaías Díaz y Arteta).

--La exposición está confeccionada de cara a los trabajadores.

-- Las exposiciones burguesas están en crisis de público y mercado.

-- La clase obrera está limpia de las viejas formas culturales y es la única capaz de entregarse con entusiasmo al arte y a la literatura.

--Los artistas, aun procediendo de la burguesía pueden participar en la revolución poniéndose en las filas de la clase trabajadora.

-- paradig-ma de nombres propios: la Unión Soviética.

Las nociones históricas de vanguardia artística



"Somos jóvenes y en ello ciframos tanta fuerza y esperanzas, que todos deseos van encaminados a imprimir perpetua juventud a lo que podamos producir ahora, mañana, más tarde y siempre ... Por eso queremos dedicar todos nuestros esfuerzos a difundir entre la juventud española las cosas de Arte que puedan imprimir un sello personal al país, sumergido casi completamente en la espesa capa de cromos, aleluyas, escenas de costumbre, vistas de Venecia y Sevilla y demás cinematografías antiestéticas... Porque creemos que con la experiencia sólo pueden componerse músicas celestiales y nuestro país lo que necesita es hacerse vida nueva sin directores viejos y por supuesto ya gastados; además, como está en nuestra esencia el simpatizar con todo cuanto de nuevo se haga en Arte, nunca atacaremos despiadadamente a los que dentro o fuera de España nos vayan iluminando cualquier nuevo destello por tenue que sea... "

Estas palabras las escribía Utrillo(40), cuando aun no había amanecido el siglo XX, como prólogo a una sección fija de la revista "Luz" titulada "Arte nuevo" y dedicada a reivindicar la renovación del horizonte artístico. Nos deja un poco perplejos comprobar que sus planteamientos, incluso sus mismas palabras, reaparecerán una y mil veces en los años diez, en los años veinte, incluso en los años treinta; o que, en esencia, forman una actitud o un razonamiento muy similar al que se arguye desde la mayoría de los manifiestos que acabamos de analizar. Utrillo

hablaba de Puvis, de Regoyos, de Morris... otros hablarán del futurismo, del cubismo, del surrealismo, de la Bauhaus;... el uno se movía en pleno 1898, los otros en la Dictadura o en la Segunda República. Estas diferencias son lo que realmente da sentido propio a unos y a otros textos. Sin embargo, cuando se trata de reconstruir la anatomía histórica de una noción con la que se van a contruir programas, exégesis y argumentaciones de toda índole, no puede olvidarse el hecho de que durante casi cuarenta años se haya llegado a perpetuar una oposición entre "lo viejo" y "lo nuevo" con una serie de elementos constantes que confieren a ésta el valor de un auténtico mitologema.

Pero vayamos por partes. La cuestión de las configuraciones históricas de la noción de modernidad artística (o de sus numerosas denominaciones equivalentes) acarrea a su vez una serie de cuestiones. La primera es la de las plataformas a través de las que esta noción se consolida como realidad cultural; aquellas a través de las que pasa a instalarse, con un lugar determinado, en el seno del espacio ideológico. La mayor parte de estas plataformas son las mismas que enumeramos a la hora de tratar el tema de los canales de acceso al público utilizados por las irrupciones de la actividad artística crítica. La noción se fue gestando en revistas, libros, exposiciones, actos de todo tipo, etc. de las mismas irrupciones, y en todas aquellas otras exégesis, polémicas o rechazos que rodeaban a estas irrupciones; por estos caminos se fue implantando en el pensamiento y en el vocabulario del público. Efectivamente,

en su lugar vimos también que lo importante del proceso de implantación de las alternativas era la creación de un espacio cultural y son, precisamente, cada una de las definiciones de este espacio genérico las que equivalen a las sucesivas nociones históricas de la modernidad artísticas, nociones que a partir de ahora debemos empezar a denominar con las palabras que en su momento se utilizaron.

Respecto a las denominaciones empleadas, "arte joven" y "arte nuevo" son las más habituales y también las más antiguas; ya hemos visto que ambas eran utilizadas por Utrillo en la cabecera de la mencionada sección artística de "Lux" y es fácil advertir que la comprensibilidad que exige la cabecera de una sección periodística es proporcional al grado de implantación y vigencia de las expresiones y conceptos utilizados en ella. "Arte Joven" sería también el título elegido por Picasso para aquella memorable revista que empezó a publicar en Madrid, en 1901, y de la que intentaba ser su continuación en la Barcelona de 1909. El término "nuevo" está en la cabecera de muchas revistas y agrupaciones artísticas como "Revista Nova", "Art Novell", "Nou Ambient", "Amics de l'Art Nou", "Nueva Cultura", "A la nueva Ventura", "Nueva España", "Nueva Poesía", "Vell y Nou" etc. Basta recorrer la bibliografía que figura al final de nuestro trabajo para encontrar estos términos titulado la mayoría de los escritos que en la época acometieron el tema. No hace falta profundizar mucho para comprender el valor significativo de la palabra "nuevo" y su asimilación como emblema

del espacio semántico de la noción: su comprensión estaba al alcance de cualquier estrato cultural.

Vanguardia es otra denominación que se implanta con relativa facilidad por lo fértil de su capacidad metafórica y por la internacionalidad de su uso. Su verdadera carta de naturaleza la adquiere tras la publicación de Literaturas europeas de vanguardia de de Torre; no obstante, su utilización estaba fijada en nuestros escenarios culturales desde hacía ya bastante tiempo. Así, Papasseit publicaba en 1921 su libro L'irradiador del port i les gavines con el subtítulo de "Poèmes d'avantguarda". o, incluso antes, Pérez Jorba utilizaba la palabra con pleno sentido en su artículo de 1919 "Divagacions sobre art d'avantguarda" (41).

Estas tres (joven, nuevo, de vanguardia)

son las denominaciones básicas que subsisten hasta 1930 sin perder un ápice de su valor representativo y como denominación común a cualquier alternativa artística. "De-hoy", "actual", "moderno", "de avanzada", "vivo"... son simples sucedáneos estilísticos que completan y adjetivan con distintos matices el ámbito de una noción común; por ejemplo los que se manifiestan en algunas de las respuestas al cuestionario de "La Gaceta Literaria" (42) en las que se intuye que el término vanguardia ha quedado reducido a las manifestaciones del ultraísmo en la época de su vigencia. Otra variación terminológica es la que se suscita en torno al empleo de la noción de "pureza",

cuya primitiva aplicación es puramente literaria (43) pero acaba extendiendo su uso al ámbito de las artes plásticas para abarcar las experiencias de investigación preferentemente formal. A ella se opondrán luego los términos "social" y "revolucionario", una vez que haya arreciado el debate sobre el compromiso político del arte (44).

Sin embargo, sería un error de base pensar que, en el campo de las artes plásticas, las denominaciones sufren unas transformaciones estrictamente paralelas a las acontecidas en la literatura. Muy al contrario, en los años treinta, el amplio conjunto de sucesos que pueden seguir abarcando las denominaciones "vanguardia", "arte nuevo", etc., difícilmente tienen ya equivalencia en el campo de la poesía, en el que la difusión y relativo éxito de la obra de los poetas del "27" obliga ya a precisiones terminológicas mucho mayores de las que pueden ofrecer unas denominaciones tan ambiguas. Esto último queda muy claro con sólo leer, por ejemplo, la declaración de principios de la revista "Mediodía":

"Pocas ciudades tienen que lamentar una falsa leyenda emplebeyecida, un cúmulo tan denso y pesado de equívoca literatura como nuestra ciudad. A mal semejante sólo una depuración rigurosa puede oponerse. Depuración en todos los órdenes dentro de una fina cordialidad ~~amixidaxixis~~ para los diferentes gustos y tendencias. Las épocas de avanzadillas literarias, de 'ismos' y escuelas han pasado al fichero del cronista. Hoy sólo hay arte. Arte desnudo, verdad; creación pura, perfecta, conseguida." (44').

También sería erróneo pensar que en cada uno de los distintos momentos históricos las denominaciones tienen una frecuencia de uso similar para todos los sectores culturales o para el tratamiento de todas las cuestiones. En 1925, por ejemplo, Paszkiewicz publica su artículo "Reflexiones sobre la pintura nueva" (45) utilizando esta denominación como eje de una exégesis sobre la pintura contemporánea ; igualmente, Ortega utiliza la misma denominación ("arte nuevo") en su "Deshumanización". Sin embargo, en fechas no muy lejanas, cualquier exégesis general sobre arte contemporáneo de "L'Amic de les Arts" prefiere sustituir la denominación genérica por un conjunto de "tecnicismos", como en realidad eran las palabras cubismo, futurismo, constructivismo, etc. (46). Puede objetarse que unos y otros textos se dirigen a objetivos tan diferentes como pueden ser las generalizaciones teóricas y la didáctica pormenorizada de los "ismos", pero es precisamente esta opción de un tipo u otro de exégesis (en la que la elección de denominaciones es una simple consecuencia) la que está determinando unas posturas concretas y diferenciadas del crítico en su papel de mediador entre el público y la producción artística; dicho de otra forma: una determinada manera de llenar el espacio genérico de la actividad artística crítica , con nociones cuyo carácter (compacto y generalizador o bien fraccional y técnicamente analítico) supone actos diferentes de definición; en consecuencia, distintos órdenes para la articulación de una noción cultural que responden a orientaciones ideológicas diferentes.

Sebastián Gasch, en un artículo de 1927 (47), ataca duramente las nociones generalizadoras por considerarlas incultas y snobs y pretende reimplantar el viejo principio de la calidad artística:

"Cal destruir el mot avantgardisme. Cal fogitar-lo. I cal aclarir per sempre que no defensem la modernitat, ni la revolució, ni les posicions avençades. Les nostres campanyes son afer de bo o de dolent. Defensem la qualitat, vingui de dreta, vingui d'esquerra.

Picasso no es bo perquè pinta modern. Per bé que pinti modern, Picabia serà sempre dolent."

Con ello Gasch está testimoniándonos la existencia de una pluralidad de actitudes frente al hecho del arte moderno cuya simple confrontación es ya motivo de polémica. Pero unos meses más tarde, ese mismo Gasch defiende, en el "Full Groc", cosas tan vagas como "l'arquitectura d'avui", "la música moderna"

o las "exposicions dels artistes moderns", es decir; contradiciendo lo expresado en el texto anterior se adscribe a una noción compacta y generalizadora de la modernidad artística.

Cuando el A.D.L.A.N. Barcelona-Madrid-Tenerife aclara (en el ya citado manifiesto de 1936) que: "ADLAN entiende por arte nuevo: ante todo, el que es genuinamente contemporáneo a nuestro; y después, el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo, operante", está regresando también a esa noción generalizadora que desde hace ya casi dos décadas coexiste con

particularizaciones minuciosísimas.

No vamos a volver a insistir en el sentido estratégico o en la semántica coyuntural de cada uno de estos textos pues es un tema por el que hemos pasado ya repetidas veces. Lo que nos interesa ahora es dejar muy clara la práctica imposibilidad de determinar una evolución diacrónica homogénea de las nociones históricas de la vanguardia artística. Estas se vieron sometidas, más que a otra cosa, a los avatares del abordaje a la ideología dominante; algo así como lo que hemos visto que ocurría con los manifiestos. Sin embargo, lo que <sup>también</sup> nos interesa ahora es recoger algunos de los argumentos tópicos utilizados para construir la imagen del ámbito genérico de la modernidad artística, al margen de las precisiones utilizadas para la interpretación de poéticas concretas. Para ello recogemos aquellos argumentos provenientes, no ya de los propios manifiestos, sino de los textos que se sitúan en sus alrededores; un pequeño muestreo de algunos de los ámbitos de definición, interpretación y legitimación de la modernidad:

"El pasado ya no puede gravitar sobre las modernas concepciones artísticas con una fuerza directriz. Sólo puede servir como elemento de sugestión. Hoy es una necesidad psicológica caminar vehementemente con una impulsión irruptiva hacia las rutas que nos conduzcan a horizontes luminosamente esplendorosos e inexplorados... .. Nuestra edad no puede sentir ya las obras clásicas como representativas de ideales clásicos. Acaso queden supervivientes únicamente valores técnicos y nada más. Pero hasta esos valores hay que revisarlos. Es un imperativo, así,



que se siente de un modo intenso en el espíritu enardecido de todos aquellos jóvenes que selváticamente caminan por las nuevas rutas del Arte, llenos de la visión profética y clara de sus valores futuros de Posteridad..." (Chabás, 1919) (48).

"La representació no és funció d'art pur i malhaurat qui la cerca. Es funció de baix estament. Qui representa imita. Qui imita és esclau. Qui és esclau en creació mai s'allibera... ...A representació l'artista té el dever vital d'oposar presentació" (Pérez Jorba, 1919) (49)

"Estas extremas izquierdas del arte , son tan convenientes y necesarias como las de la política, pues gracias a su acción enérgica y contundente se barre la carroña del pasado muerto que obstruye el camino e infecta el ambiente en que hay que edificarlas cosas dotadas de capacidad de porvenir. Si en las cargas de los extremistas sufren algunas cosas dignas de mejor trato, eso importa poco, pues en la guerra es forzoso que haya bajas dolorosas, y, además, los ineptos y las inepticias tienen la cuquería de parapetarse mezquinamente detrás de cosas tan respetables... En ese sentido combatiente tienen algo de nuestra simpatía los guerrilleros de la extravagancia y la negación" (Juan de la Encina, 1920) (50).

"Lo inadmisibile es pretender estancarse en una fórmula exclusiva. El Arte, por lo menos, debe variar al compás de nuestras propias transformaciones. La retina modificada por agentes des-

conocidos antaño (el arco voltaico, los colores químicos) exige nuevos reactivos cromáticos que los pintores modernos intentan, persiguiendo una especie de lenguaje articulado de luz y color... Todo el Arte moderno digno de este nombre es un arte de ensayo.

Como tal me parece que es acreedor de algún respeto" (Antonio Espina, 1920) (51).

"Destrucción y construcción: En estas dos palabras puede sintetizarse la curva y el proceso evolutivo de todo el arte novísimo... Todos los artistas potentes han de seguir esta trayectoria: tras la iniciación destructora, la gesta creatriz "

(G. de Torre, 1921)(52).

"Los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectos de paisajes y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora, surtidores de irrealidad. Es posible que el arte actual tenga poco valor estético; pero quién no vea él sino un capricho, puede estar seguro de no haber comprendido ni el arte nuevo ni el viejo. La evolución conducía la pintura--y en general el arte--, inexorablemente, fatalmente, a lo que hoy es" (J. Ortega y Gasset, 1924) (53).

"En medio del tropel de gestos accidentales, pueden distinguirse en la crítica pictórica dos actitudes permanentes. Una es la que prefiere gozar de la pintura como arte; la otra, más limitada, es la que la considera como arte plástico...

... Al prescindir de toda la significación artística que implica el hecho de expresarse por medio de la pintura, nos encontramos con esto: pintar es cubrir con líneas y colores una superficie . Tal menester obedece , ciertamente, a leyes intelectuales que se descubren en la manera de organizarse o, simplemente, yuxtaponerse los colores; pero en primer término se acondiciona por las exigencias de la superficie ..." (Paszkiewicz, 1925) (54).

"Es innegable que una nueva sensibilidad ha nacido con nuestra época y se halla en vías de encontrar su definitiva expresión. Nuestro deber juvenil --ya exaltado-- de fidelidad a esta época, nos obliga, por consiguiente, a registrar sus signos más característicos. Y a afirmar que las máquinas, su proyección estética , no son como varios pretenden , efecto de una sensibilidad, sino causa inequívoca, palmaria y beneficiosa de esa misma sensibilidad... Lograr un relieve y una emoción singular y fragante para el tema inédito, sea o no maquinístico., para captar el 'aire del tiempo' constituye un 'número de fuerza'. Pues bien: antes que otros, los artistas que tienen músculos para vencer en estos tours de force líricos, son de los nuestros, son nuestros poetas..." (G. de Torre, 1925) (55).

"Cal convenir, en efecte, abans que tot, que perquè la producció d'un artista esdevingui eficaç, aquest ha de desenrotllar la seva activitat dins una tendència de dreta o d'esquerra, però VIVENT. Aquesta condició de que l'artista ha de moure's en una òrbita no extinguida, vivent , o sigui, que tingui pos-

sibilitats de prolongació, creixement i renovellament, és l'únic que fa possible una creació vivent, que no sigui el pastiche putrefacte d'obres passades, completament closes i ja meravellósament resoltes... .. Es tracta del començament d'una gran època poètica, d'una intensitat que ni tan sols podem encara preveure. Poesia guanyada a pols, tot i avent adquirit, amb la màxima probitat, la més austera, potser, de la Història de l'Art, els drtes més legítims, per a enfontir-nos, encara, amb la seva tota nova manera d'alegria." (Dalí, 1927) (56).

"Pot assenyalar-se, potser, un denominador comú de tants d'estols bigarrats, una sola bandera unicolor damunt tant de banderins multicolors: la lluita contra allò que hom anomenà, genèricament, passatisme. D'aquesta bandera que alguns creuen encara que mena el combat, n'han desertat les host més nombroses. El passatisme no és ja actualment, un enemic temible, ni ta solament no és l'enemic. La dispersió, la dispersió del combatents ha portat, en canvi, el predomini d'algun dels estols damunt els altres. Avui dia, per exemple, a França, resta, com a conseqüència de tant d'aldarull, un grup autèticament d'avancada: el dels superrealistes i tres o quatre joves escriptors independents que del camp-qui-pugui n'han salvat su personalitat incontestable..." (J.V.Foix, 1927)(57).

"Los tiempos poéticos y sublimes han pasado. Charlot ya no está de moda y los últimos metafísicos han callado. Para pintar, al presente, es preciso amar la risa y fortalecer el músculo. Los factores estéticos son: swing, punt, fairflay,

resistencia y swing. Los críticos, si de esto no entiende palabra, tendrán que ir a rehacer su aprendizaje a los estadios olímpicos. ¿Los críticos? ¡Qué digo! Están muertos. ¡Muertos de desuso! Y he aquí que llega su sucesor: el 'speaker', el árbitro del nuevo 'sport'. ¿Superchería para encubrir la quiebra? ¿Ectoplasma de la pintura? ¡Nunca! Vuelta al instinto..."

(F. Macé, 1928) (58)

"Es evident que l'anomenat esperit nou correspon a una realitat. Hi ha una sensibilitat moderna que ningú, avui, no pot entestar-se a seguir negant. Acceptem l'epítet modern malgrat la seva adorable vaguetat. El nom no fa la cosa i, potser, al cap de molts anys, aquest adjectiu servirà per a designar la nostra època ..." (Ll. Montanyà, 1928) (58')

"El arte nuevo no es sólo un nuevo estilo. Es más bien un afán gigantesco por conquistar una legitimidad difícil. Todo gran arte que no consolida y descubre las verdades de su época es falso e ilegítimo. Hay en nuestros días una honda marejada de inquietudes. Si observamos un poco más detenidamente los últimos treinta años, advertimos con claridad un conglomerado de crisis. El mundo ha dado un vuelco, y ante las monotonías angustiosas ofrece un nuevo cariz virgen. El arte nuevo, digamos, hatomado a su cargo con gran heroísmo hacer plásticas y eficaces las nuevas verdades..." (R. Ledesma Ramos, 1928) (59).

"La pintura moderna , en efecto, es esencialmente

realista. El arte actual, en efecto, no imita la parte material, la parte superficial, la parte externa de la realidad, que no interesa a ningún verdadero artista, sino su parte interna, su parte esencial. .. El artista moderno, por lo tanto, contrariamente a las afirmaciones de los pseudorrealistas, que le suponen totalmente alejado de la realidad, llega plenamente a la esencia de esta realidad. Tiene de ella un perfecto conocimiento intelectual y sensible" (S.Gasch, 1929) (60).

Fragmentos de las respuestas al cuestionario de "La Gaceta Literaria" sobre la vanguardia (61) :

"En el mundo literario, del arte y de las letras, ha existido, ya no existe" (Giménez Caballero)

"Es una noción incongruente, impertinente e indefinida; esto es: inexistente o inexacta." (J. Bergamín)

"Lo débil de la vanguardia está en que, como todo grupo suma individuos o elementos no del todo legítimos, en este caso no vanguardistas de sangre, ventajistas, en una palabra "

(Moreno Villa)

"La vanguardia, en cuanto vanguardia, sólo presenta un postulado bélico" (Rosa Chacel)

"Para mí comenzó como un juego, luego fue un vicio,

ahora es una devoción" (Valentín Andrés Alvares)

"Creo que sus características son, en cierto modo,  
huir de las teorías absolutas del racionalismo y del humanismo"  
(Jaime Ibarra)

"Es pura y simplemente una disposición del ánimo, una  
actitud" (M. Fernández Almagro)

No recuerdo haber escrito nunca la palabra 'elegante'  
Sin embargo respeto a quien la emplea, feliz de distinguir ese  
concepto. Otro tanto me sucede con la voz 'vanguardismo'  
(A. Marichalar)

"La vanguardia no es posible cuando no hay enemigo. Por  
eso ahora todos los jóvenes escritores que desean luchar -- y  
por tanto la vanguardia-- no combaten en el campo de la literatura  
sino en el de la política" (C.M. Arconada)

"Si es heroico el que va delante, el que va primero,  
el que se atreve a ir más allá con lo inexplorado, será vanguardia"  
(R. Gómez de la Serna)

"Unos escritores , en un momento determinado de las  
letras españolas han abandonado el grueso del ejército y han  
tomado posiciones avanzadas. Esto es --estratégicamente--  
vanguardia." ( B. Jarnés)

"Políticamente, la vanguardia vivió en una campana neumática, esto es, en el vacío, vivió como si no existiera el mundo, España" (E. Salazar y Chapela)

"El movimiento vanguardista es de una angustiosa opacidad. Sería increíble para un historiador de mediana inteligencia adscribirlo a una juventud portadora de una inquietud cultural nueva" (R. Ledesma Ramos)

"Creo que debe llamarse movimiento de vanguardia al intento de reintegración de las letras o las artes españolas al espíritu occidental desde la terminación de la guerra a hoy" (Mauricio Bacarisse)

"Lo que no es ahora no lo ha sido nunca y, de igual manera, lo que fue es y será siempre. Otra cosa son las escopetas de caña " ( A. Espinosa)

"Ser vanguardista es ser inventor de algo y el mundo sabido es que vive de inventos. Tan vanguardista es, pues, Newton, como Gillette" (S. Ros)

"Vanguardista es --o ha sido-- el guirigay con el que, simulando una apariencia de desorden, el arte de nuestra época ha restaurado el orden " ( E. Montes)

"Sus postulados pueden resumirse en uno sólo. En este:



Servir y contribuir al desarrollo del presente con la ambición fija en un mayor y mejor porvenir " (L. Gómez Mesa)

"La vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición. Todos los que no tengan esta conciencia de continuidad serán guerrilleros francos, generalmente desorientados y efímeros" (J.M. de Cossío)

"Existió, naturalmente como concepto popular, uno de esos conceptos que suelen diluir los fenómenos que la gente no comprende : la unidad nacional, por ejemplo, o el concepto de delito" (Claudio de la Torre)

"La vanguardia es a modo de celeste música que se oye en el techo del salón" (J.E. Herrera)

"Hoy todo es vanguardia y lo que no es vanguardia no merece que se fije la atención en ello" (Teófilo Ortega)

"(la entiendo) como un espantapájaros que no ha conseguido ahuyentar los pajarracos dañinos al arte. Creo que la vanguardia se ha quedado corta" (F. Jiménez de Sanával)

"Esto del 'vanguardismo' en arte fue una acción puramente vital de catacumba. Germinación tortuosa e imperativa, orientación de palpos, infusión, transfusión --confusión-- criptogamia, pequeñas luces de fermentación" (R. Laffón)

"La incorporación de los nuevos sentidos literarios y artísticos tiene un momento de violencia. De choque con el exterior. En que la escuela recién nacida debe erizarse de agresiones. Este es el momento 'vanguardista'. Después sobreviene la marcha normal" ( G. Díaz-Plaja)

¿Existir?, ya lo creo que existieron, y, como tales, el sacrificio fue su destino. ¡Dios los recoja en su seno!. (J.M. Alfaro)

" La vanguardia, tal como yo la entiendo, en su sentido más extenso y mejor, no ha significado nunca una escuela, una tendencia o una manera determinada . Sí el denominador común de los diversos ismos echados a volar durante estos últimos años... Internacionalismo y antitradicionalismo. Ya he insinuado antes que estos son--o han sido-- los dos lemas más visibles de la vanguardia europea" (G. de Torre).

"Cada cuadro es una flor trascendental. Y una flor nueva, inédita, sin precedentes, sin similitud: original.

El arte representativo no podía ser verdaderamente original, puesto que re-presentar equivale a presentar por segunda vez lo que estuvo presentado en otra parte, y una obra será original solamente cuando en ella esté el origen de la emoción que produzca" (M. Abril, 1932) (62)

"A les manifestations artistico-estétiques que hom ano-

mena adés modernes, adés avantguardistes , o bé altres qualificatius que ni tan sol volem esmentar, se'ls ha donat, naturalment, tota mena d'interpretacions que, si unes eren encertades, d'altres no ho eren gaire. Per que concerneix a nosaltres, no ens amaguen pas, ni molt menys, de manifestar que alló que més ens fa interessar i donar una valor i importància a aquestes manifestacions, dites modernes, és el que elles ens confirmen, d'una guisa fins i tot esborronadora , quell do de profecia que tant peculiarment disting-eix l'artista, sempre i quan és digne d'aquest nom, segons la definició kantiana del geni estètic, és a dir, quan trenca les regles o normes corrents per estatuir-ne o crear-ne d'altres de noves..." (M.A. Cassanyes, 1934) (63).

Las conclusiones que se obtienen tras la lectura de esta antología de definiciones, exégesis y tomas de postura (65), es muy similar a las que se han podido extraer, en última instancia, de los manifiestos. En ambos casos se confirma esa idea de una ofensiva a la globalidad del entorno cultural, que ya insinuamos como un rasgo constante de la actividad artística crítica.

Tan sólo cuando se procedía a la interpretación de alguna poética concreta, la definición del espacio de la modernidad artística se veía libre de los tópicos generalizadores para descender a argumentaciones propias de un discurso más especí- lizado. Pero sería el debate sobre el compromiso político del arte el que obligaría a una remodelación más intensiva de los tópicos.

A partir de 1930 son ya pocos los que se atreven a hacer hincapié en este tipo de argumentaciones. Ya no bastaría con enunciar y describir una vaga profecía sino que se haría necesaria la legitimación de unas posturas puestas en entredicho desde otro tipo de alternativas críticas.

184.

Actividad artística crítica y compromiso político

### Actividad artística crítica y compromiso político

#### Antecedentes hasta 1925.-

Trazando una panorámica del periodo que discurre entre la traducción del manifiesto de Marinetti y el estallido de la Guerra Civil, los hechos nos permiten hacer una afirmación bastante categórica: las actitudes en pro de una implicación o de un compromiso de la producción artística con planteamientos políticos o, en general, con los destinos estructurales de la vida social, sólo se desencadenan con cierta intensidad a partir del desmoronamiento de la Dictadura. Por muchas revisiones que puedan hacerse de esta afirmación, en base a distintos enfoques de la problemática o a ciertos indicios procedentes de la década de los veinte, seguirá siendo válida como el punto de partida básico.

Salvo estos pequeños indicios premonitorios, que luego iremos recogiendo, los componentes teóricos y prácticos de la actividad artística crítica se mueven hasta 1930 en una esfera cerrada sobre su propia atmósfera cultural o, como mucho, intentando vincularse a las demás realidades culturales tan sólo en aras de una voluntad de implantación y de ampliación de su audiencia. Las claves y los mecanismos de este comportamiento los hemos centrado ya en los alrededores de ese intento de construcción de una cultura artística acorde con las aspiraciones de protagonismo social de ciertos sectores de la burguesía española. En este sentido, esa retórica de un "arte acorde con la época" que hemos visto utilizada hasta la saciedad por todo

tipo de textos circundantes a las irrupciones alternativas no puede considerarse como el primer paso para el tema del compromiso, sino como un elemento táctico independiente, utilizado como apoyo de proyectos de modificación ideológica cuyo radio de acción concluía en una transformación de los lenguajes plásticos y en una remodelación del mercado artístico; es decir, se limitaba a aspectos que sólo tendían a satisfacer las necesidades inherentes a un progresivo ascenso de dichos sectores sociales.

Pero, nuevamente, un punto de vista tan generalizador nos llevaría a reflexionar sobre un ámbito mucho más amplio y, por tanto, nos obligaría a introducirnos en una visión global en la que estarían implicadas las actitudes del intelectual frente a los problemas políticos, económicos e ideológicos en general del devánir histórico español. Una problemática que en nuestro caso arranca desde principios de siglo y a través de la que cobran su sentido histórico, no sólo los hechos que hemos recogido, sino cuestiones tan variadas como el Regeneracionismo, la Liga de Educación Política, la Agrupación al Servicio de la República, la Institución Libre de Enseñanza, la trayectoria ideológica de un Unamuno o de un Gabriel Miró, los intentos de gestar culturas de nacionalidades y regiones etc. etc. etc. El estado de los estudios sobre el tema que nos ocupa hace que nuestros objetivos sean todavía mucho más humildes. A ello tenemos que agregar que nos movemos en un campo, el de la producción artística, cuya capacidad de sensibilización y respuesta a las motivaciones del entorno histórico ha demostrado ser mucho más lenta que la de otros órdenes de la cultura.

Con respecto a esto último, mientras es posible ofrecer una visión global de las coordenadas comunes que pulsan la actitud de los intelectuales frente a los hechos políticos y encontrar unas inmediatas repercusiones en el campo del ensayo, la novela o incluso la poesía, resulta mucho más difícil y confuso localizar cuáles han sido las implicaciones en una actividad artística crítica cuyo principal motivo de trabajo teórico y práctico ha sido, hasta los años treinta, un debate sobre la identidad de la forma plástica. Esta reflexión ya la habíamos iniciado al hablar de los rasgos generales de las alternativas artísticas. Lo que en su momento dijimos vuelve a ser aplicable cuando intentamos explicar su ostensible autosuficiencia y desconexión de todo lo que sean los mecanismos de la vida social y, más concretamente, de la política. Resulta revelador observar que una revista con tanta intuición para los problemas candentes como "La Gaceta Literaria" comienza su cuestionario sobre "política y literatura" en enero de 1928 y que, sin embargo, las relaciones entre el arte y la política sólo aparecen en ella con clara evidencia tres años después, cuando la revista se encuentra en el punto álgido de su inclinación al fascismo. Además, todo esto se mezcla con otra cuestión importante a la hora de deslindar las líneas maestras de esta problemática. Estamos cubriendo una gama muy amplia de acontecimientos artísticos, no siempre conectados entre sí por una lógica histórica continua y, por tanto, resulta difícil sobrepasar afirmaciones tan puramente fenomenológicas como ese haber denotado que 1930 es una fecha claramente fronteriza; sólo nos



queda acudir a fenómenos muy localizados y revelar sus mecanismos particulares.

Una obra como la de Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución (66), analiza minuciosamente el conflicto surgido entre las posturas puristas y el compromiso político en nuestra poesía de mediados de los años veinte. Sus conclusiones, coherentes para el fenómeno literario, sólo tienen vigencia para el artístico de una manera puramente tangencial, precisamente, sólo en aquellos aspectos en que poetas, pensadores y artistas se movieron a través de unas plataformas comunes (y muy relativamente). Conclusiones de Cano como el que la estética purista alcanza el grado de ideología literaria dominante (67), difícilmente pueden encontrar un paralelo dentro de la dinámica propia de la producción artística; sencillamente, porque en literatura y en artes plásticas, las plataformas de hegemonía son diferentes y porque los procesos de difusión de ambas formas culturales no son los mismos.

El que en los años treinta los textos (68) introduzcan súbitamente el tema del compromiso social de la actividad artística (incluso el de la necesidad de comprometer la textura misma del lenguaje plástico) no obedece, como en la literatura, a un proceso más o menos continuo; se debe a la aparición de circunstancias históricas con un peso específico excepcional; las que condujeron a España a la Segunda República. Por un lado, la intelectualidad se había mantenido, en general,

de espaldas a la Dictadura, le había negado su apoyo y había contribuido a su derrumbamiento político. Por otra parte, las formaciones políticas y sociales han crecido y perfilado sus posiciones (69) (sobre todo en el caso de las formaciones de izquierda) por lo que empieza a manifestarse una presión ascendente visible a través de los innumerables conflictos sociales y, más tarde, en el resultado de las elecciones. Cuando esté próximo el advenimiento del nuevo régimen, los intelectuales comenzarán a incrementar su toma de partido por direcciones políticas concretas, pues habrá llegado el momento de dar forma a lo que hasta ahora no había solido pasar de una disquisición teórica testimonial. El debate sobre el sentido y función de la cultura, iniciado ya con intensidad en otras áreas, "explotará por simpatía" en la de las artes plásticas, que hasta ahora había permanecido prácticamente virgen, generalizando una discusión a veces apresurada y carente de antecedentes. Resulta obvio afirmar que los detonadores que encienden el debate proceden, fundamentalmente, de los sectores políticos más abiertamente definidos y que serán éstos los que fuercen a una toma de postura a los que intentaban mantener el territorio de lo artístico acotado y autónomo en sus propios dominios.

Al considerar los años treinta tampoco podemos obviar la vigencia de tres grandes realidades internacionales: La Unión Soviética donde (concretamente en 1930) tendrá lugar, en Khar-khov, el Congreso General de la Literatura Revolucionaria,

y donde todavía no se ha iniciado la disolución de las agrupaciones libres de artistas; Italia, donde el fascismo está asentado desde 1925 y ha empezado a dejar sentir sus efectos en el campo de las artes plásticas; Alemania, con avances espectaculares del nacionalsocialismo a partir de 1930. Estos tres países van a funcionar para los intelectuales españoles como una especie de segundas conciencias, algo así como tres pantallas en las que se van a proyectar, en imágenes sobreimpresas, las discusiones y proyectos de la vida española.

Hemos hablado de que con anterioridad a 1930 existían débiles indicios premonitores de la problemática del compromiso entre arte y sociedad; sus naturalezas fueron muy diversas. El primero de ellos es una negativa explícita que se remonta a las mismísimas "Proclamas futuristas a los españoles" de Marinetti y Gómez de la Serna (70). Marinetti no pudo ser más directo en sus alusiones a la riqueza agrícola e industrial, a la autonomía municipal y regional, a la monarquía o en sus prevenciones contra el clero, el carlismo, la posibilidad de una nueva república, Lerroux y el socialismo de Pablo Iglesias; las anteponía como cuestiones previas para la "futurización" de España. Gómez de la Serna, en cambio, elimina de su proclama toda referencia política o social, reduciendo este bautismo futurista a una actitud intelectual, ilustrada con imágenes variopintas sobre el comportamiento humano.

En 1915 había aparecido un manifiesto aliadófilo (71)

suscrito por una serie de políticos, industriales, científicos, intelectuales escritores y músicos y que firmaban también un nutrido grupo de artistas. Nada hay en el contenido de este texto que se relacione con la cultura artística ; su firma significa solamente la manifestación de una adhesión política (que se expresa al margen de cualquier otra implicación) motivada por un tema que en esos momentos obsesiona a la opinión pública española (72).

De 1917 a 1919, las revistas de Salvat Papasseit representan una ideología decantada hacia tendencias libertarias . Sin embargo, ya hemos visto que los textos artísticos de Torres García carecen también de alusiones concretas a una relación entre el arte y la vida social, al menos con el grado de evidencia con que esta relación aparece en los textos de Papasseit, Eroles, Samblaçant, J. Brossa, J. Malarriaga o el propio Sucre. Cuando, en el número de junio de "Un Enemic del Poble", Francesc Pujols aborda el tema del mercado artístico, el tema de la proyección social de la producción artística se entiende desde una perspectiva claramente profesionalista:

"Si aquest dos bàndols (artistas y comerciantes) es podes- sin avenir, cosa que tots desitgem encara que ho veiem molt difícil, Catalunya tindria un gran recurs per la seva producció artística, que arribaria a ésser de les més importants del món, ultra que fer una aliança amb la indústria que aquestes comerciants manegen podria dar un to molt original i fondo que faria la sort de la indústria catalana" (73).

Nada más acabar la Gran Guerra, Juan Chabás escribía en su mencionado artículo "Orientaciones de la 'Post-Guerra'" (74):

"La sombría tristeza infinita de los pueblos vencidos se inunda brillantemente de la luz auroral con que lo borra todo ese sol eternamente joven y rojo, victorioso y magnífico, que es: El sol de las revoluciones"

Más adelante, y después de hablar de las transformaciones de la sociología, la política y la ciencia, se preguntaba:

"He aquí que se ha pensado muy poco en el porvenir del Arte, que ha de evolucionar, indiscutiblemente, impulsado por las mismas influencias bélicas que han de determinar el devenir de otras muchas manifestaciones vitales de la actividad humana... En este sentido creo yo que no cabe dudar de la impetuosidad renovadora que ha de tener el Arte del Porvenir, que comienza imponiendo una gran marcha evolutiva a todos los valores tenidos antes como fundamentales... me refiero tanto a los valores técnicos como ideológicos... sería también un grande error de miopismo cerebral no ver claramente la decisiva fuerza que ha de ejercer la transformación político-social (75) de ahora, en las influencias múltiples que determinan los cambios de la ideología estética contemporánea y del Porvenir"

Posiblemente era ésta una de las primeras veces que en España se aludía de una manera directa a la influencia de las transformaciones político-sociales en el devenir de la producción artística; sobre todo, una de las primeras veces que esta alusión sobrepasaba los límites de las relaciones arte-cultura

(en general) ; arte-"época actual" (concebida en abstracto) o arte-cultura de naviionalidad, a las que por entonces ya se hacía referencia habitualmente. Cuando Chabás trata el problema del "valor social" (sic)del arte, lo hace en los siguientes términos :

"estamos próximos a una nueva organización social. ¿Medios para llegar a ella? Hasta ahora se ve claramente que los pueblos se han lanzado a la conquista de sus reivindicaciones justísimas por la violencia estridente de hondos conmociones revolucionarias. He aquí los hechos. Fácil es deducir que estos hechos originarán un mundo de ideas y modernos valores mentales que necesariamente habrán de influir en el Arte.

No demos otra extensión a esta influencia. Ni otro sentido. No queremos decir que el Arte se haga popular. Es peligrosa esa popularización, muy próxima siempre a convertirse en populachería... .. El Arte es un producto del Genio y el Genio no es nunca popular. Es solitario y majestuoso. Como los dioses. Hablamos de los valores sociales como elementos de sugestión. Desde este punto de vista, sólo ahora nos interesa la cuestión..."

Al margen de enfocar el problema desde sus particulares prejuicios acerca de la función y naturaleza del arte, Chabás había abordado de lleno las líneas básicas por las que pasaría el debate sobre arte y sociedad (sobre todo el tema de la élite y la masa). Sin duda, en el ambiente gravitaban ya las primeras

experiencias culturales de la Revolución Soviética (ese "sol rojo de las revoluciones"). Pero este texto no deja de ser un ejemplo puramente esporádico del que no hemos encontrado ecos en ningún otro autor. Incluso en esta misma reflexión, el discurso se acabaría viendo envuelto en la eterna confrontación entre lo viejo y lo nuevo, una confrontación resuelta, como tantas veces, con una apelación al valor artístico:

"llegaremos a una conclusión: Sólo perdurará lo que por sí sólo tenga que perdurar".

A mediados de 1923, Federica Montseny aborda (sin un conocimiento demasiado preciso del tema, como ella misma llega a reconocer) la función revolucionaria del Futurismo (76):

"El futurismo en un gran pintor o en un gran dibujante es un arma demoledora y revolucionaria. Demoledora a causa de los cuadros que puede plasmar, dándoles todo su sabor real y angustioso, revolucionaria porque puede introducir en el arte todas las ideas modernas y disolventes. Pero esto, como he dicho, sólo lo hace un buen artista. En un cerebro mediano el futurismo no es más que una incoherente manifestación de pedantería... ... Mirado bajo todos sus aspectos el futurismo no es más que una salpicadura del anarquismo en sus diferentes manifestaciones, pero sin la responsabilidad moral y el sacrificio generoso que necesita la anarquía. Alrededor del futurismo se agrupa la intelectualidad joven, incapaz, por esa cobardía moral que lo invade todo, de agruparse alrededor del anarquismo, idealidad plena y completa, aunque peligrosa... ... Lo triste es que en el fondo de renovación y rebeldía que hay en esta

ideología, carente de punto donde apoyarse, la sociedad actual, es decir, el mundo viejo, lo absorbe en absoluto, contrapesando con su cortejo innumerable de intereses creados la sugestión del mundo nuevo que la ayudó a formarse..."

A pesar de la visible ingenuidad que rodea al conjunto del texto de la Montseny (más panfletario que otra cosa), en él se planteaba, por primera vez, la posibilidad de que el arte participara como actor en el devenir de la historia. Una posibilidad que no se le reconoce al Futurismo ("el futurismo se coge como el sarampión. Al pasar deja el recuerdo amable de los años jóvenes y del entusiasmo e ilusiones que corrieron paralelas a él"). Igualmente, la consideración de ciertas vanguardias como simples juegos inofensivos o la posibilidad de que la actividad artística fuese un "arma demoledora y revolucionaria", son puntos de vista que tardaremos bastante en volver a oír en las reflexiones sobre la función del arte.

En 1924, Guillermo de Torre recogía la conciencia latente del problema de la conexión entre el arte y la sociedad y optaba por una postura bien definida:

"Urge corregir un error que anula tan nobles voluntades: No hay que descender hasta el público; hay que impulsarle a elevarse a nuestro nivel. Ya Wilde, con su dandysmo altivo, señaló graciosamente el camino: 'El arte no puede pretender ser popular. Es el público quien debe esforzarse en ser artístico'"(77).

Pero quien fijaría esta posición con tintas históricamente



indelebles sería Ortega con su famoso libro de 1925.

De ahora en adelante iremos analizando, separadamente, aquellos textos o aquellos núcleos de debate que supusieron escalones visibles en el desarrollo histórico de la problemática de las relaciones arte y sociedad.

La deshumanización del arte , 1925.-

El libro de Ortega se autopropone como la interpretación esencial de un fenómeno que, en 1925, contaba ya en España con una pequeña historia. El libro llega en un momento en que ha corrido ya la suficiente tinta como para que el tema del arte nuevo resultara familiar, pero también en una situación en que las manifestaciones de la actividad artística crítica no han conseguido jugar más que un papel marginal; lo suficiente como para que su presencia provoque todavía el desconcierto. En Madrid, la euforia del Ultraísmo está prácticamente liquidada; en Cataluña aun no ha dado comienzo la ofensiva de "L'Amic de les Arts" y ha tenido lugar el rebrote del clasicismo; el surrealismo es todavía una novedad propia del escaparate de libros extranjeros ... Es decir, La deshumanización del arte aparece en una coyuntura de clara transición y de cierta desorientación. Hay otro dato importantísimo que no debe olvidarse nunca para encuadrar correctamente el libro de Ortega. Este sale a la calle el 29 de septiembre de 1925, es decir, exactamente cuatro meses después de la inauguración de la E.S.A.I. La conmoción producida por esta exposición es algo sobre lo que no vamos a insistir. Tampoco insistiremos en la vaguedad y, hasta cierto punto, ambigüedad de sus presupuestos poéticos (en el orden de la plástica). Lo que sí tenemos mucho interés en anotar es que la E.S.A.I. tuvo la capacidad de funcionar como el contexto más significativo y próximo a los lectores del libro de Ortega. Este se había ocupado ya de la exposición

en unas palabras pronunciadas( posiblemente) en el banquete de clausura, en las que había dicho cosas como éstas:

"Comprendo muy bien que al gran público no le interese la obra de los pintores nuevos, y esta Exposición no debe dirigirse a él, sino exclusivamente a las personas <sup>para</sup> quienes el arte es un problema vivo y no una solución, un deporte esencial y no un pasivo regodeo" (78)

Aquí estaba la propuesta básica de su Deshumanización. Ortega había aprovechado la situación histórica precisa para lanzar un breve ensayo, sabiendo que su enorme prestigio y su caudillaje intelectual dotaría a sus afirmaciones con el carisma de un auténtico dogma. La vaguedad y la práctica ausencia de referencias concretas del libro se superponían sin dificultad a la estructura misma de la E.S.A.I., por lo que ésta le servía de perfecto telón de fondo. No ocurre así con las pretensiones. El texto de Ortega es un intento de definición de la totalidad del fenómeno artístico contemporáneo, al que se reduce a una serie de rasgos abstractos, cómodamente extraídos de una realidad en la que se prescinde totalmente de aquellos elementos que pueden enturbiar la orientación preconcebida de la exégesis :

" Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aun tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas..." (79)

"Con rapidez vertiginosa el arte joven se ha disociado en una muchedumbre de direcciones e intentos divergentes. Nada más fácil que subrayar las diferencias entre unas producciones y otras. Pero esta acentuación de lo diferencial y específico resultará vacía si antes no se determina el fondo común que variamente, a veces contradictoriamente, en todas se afirma... Las diferencias particulares entre el arte joven me interesan mediocrementemente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra en singular... lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética. Frente a la pluralidad de direcciones especiales y de obras individuales, esa sensibilidad representa lo genérico y como el manantial de aquellas. Esto es lo que parece de algún interés definir..." (80)

El libro comienza con una invocación a las relaciones entre la sociedad y el arte (81). A la hora de ilustrar el ámbito de actuación de la "sociología" del arte, la única referencia que se ofrece es la de Guyau (82). Se dice de éste que no ha llegado a desarrollar prácticamente nada y con ello se deja cerrado el tema; se ignoran otros puntos de vista que, aunque incipientemente, ya empezaban a desarrollar el tema de las relaciones entre el arte y la sociedad (83). Pero esta selección de Guyau no es casual pues Ortega expondrá sus puntos de vista inmediatamente:

"Tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar

el hombre por su sombra... ... La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada cuando, hace unos años, me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigurosamente estético, y, sin embargo, me encontré con<sup>que</sup> el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la nueva música." (84)

Efectivamente, la única cuestión "sociológica" que escoge Ortega es la de un simple efecto sintomático : la impopularidad. La etiología de este síntoma se va a condensar en algo abstracto y el libro la va a elevar a principio estructural:

"El arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aun, es antipopular... ... A mi juicio, lo característico del arte nuevo, 'desde el punto de vista sociológico', es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa..." (85).

Ortega no se equivocaba en la valoración de este síntoma, pero su proceso de análisis sociológico se detenía en este diag-

nóstico . Como mucho pasaba a otro escalón inmediato, el de la noción de "deshumanización", que no era otra cosa que una parábola sobre el viejo tema de la independencia , en lo analógico, del lenguaje plástico contemporáneo; es la noción que Ortega enuncia en su epígrafe "El arte artístico". El pensador no se saldrá de estos márgenes iniciales aunque utilice en su texto multitud de ejemplos ilustrativos. Fuera de esto, el resto de su "sociología" se reduce a una propuesta muy clara: convertir el arte nuevo en un símbolo de clase, en el emblema cultural de una minoría dirigente:

" Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política del arte , volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esta nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres. Cada paso que damos entre ellos nos muestra tan evidentemente lo contrario que cada paso es un tropezón doloroso..." (87).

En su citado estudio sobre Ortega, Aguilera Cerni habla de las relaciones de estos planteamientos con los de La decadencia de Occidente , de Spengler, donde está perfectamente contenida la idea de una élite detentadora del arte (88). El pen-

samiento orteguiano, su significación e implicaciones en la cultura e incluso en la historia política española es uno de los temas más complejos de este periodo; igualmente lo es el de su actuación (o la de su grupo) con respecto a la protección prestada a determinados movimientos de nuestro "arte nuevo". Sin embargo, vista desde su perspectiva histórica, La deshumanización del arte es una maniobra que obedece a objetivos tan inequívocos como los que hemos expuesto unas líneas más arriba. Ortega conseguiría el impresionante éxito que se había propuesto de antemano y su visión se convertiría en una especie de malvoconducto teórico. Pero también sería el futuro blanco de los ataques más encarnizados, como el que Arconada le dedicaría desde las páginas de "Octubre":

"...La burguesía española no estaba tan saturada de cultura como para entender y hacer caso de estos juegos. De todos modos, la agresión y la violencia logran penetrar y hacer mella en algunos círculos reducidos, y años después, cuando se presentía un viraje rápido hacia otras direcciones, Ortega y Gasset escribió un ensayo sobre 'La deshumanización del arte' lleno de profecías incumplidas, donde se trataba de justificar estos movimientos por razones que no eran verdaderas" (89).

La nueva España 1930. 1927

A principios de 1927, García Maroto había dicho en un artículo publicado en el segundo número de "La Gaceta Literaria":

"De cada instante del día del mundo, el arte recibió su matriz adecuada. La vida en torno influyó en el arte, pero el arte, a su vez, elevado a función suprema en la obra de creación auténtica del artista genial, prestó a la vida un rango pleno.

Cambian las modas, cambia el medio plástico, y, con ellos, cambia la representación artística. ¿Cambia, por esto, se destruye por esto, la ley de creación y de dominación que rige la corriente del arte? El árbol reflejado en el río puede creer, suponer a éste su prisionero fiel; el río sabe bien cómo su línea determina la existencia del árbol, multiplica la existencia del árbol en imagen que él mismo rehace según el ritmo de su onda..." (90)

Era una manera lírica de insinuar la existencia de relaciones entre el arte y la Historia, pero en este artículo no había más precisiones que esta simple alegoría. Meses después salía a la calle su libro La nueva España 1930.

Lo publicaba Biblos, editorial a cuyo frente estaban T.R. Bachiller y Angel Pumarega. Este último había fundado en 1922 la "Unión Cultural Proletaria", organización que tuvo una revista mensual y que acabó expulsada del Partido Comunista por sus tendencias ultraizquierdistas (después de intentar unificarse con éste). En la opinión de Tuñón de Lara, esta asociación (que difundió Textos de Lenin, Bujarín y Monmousseau y se extinguió con los



primeros años de la Dictadura) tenía bastantes puntos de contacto con la Proletcult soviética (91). Estos antecedentes convertían a la editorial Biblos en un nuevo intento, aislado de las formaciones políticas que operaban entonces, para difundir las líneas básicas de una cultura revolucionaria (92). Los objetivos de la editorial estaban expuestos por Maroto en el prólogo a La Nueva España 1930 (ver nuestra cronología de 1927); se pensaban fabricar una serie de utopías alternativas en diversos campos de la cultura. Por otra parte, la biografía de Maroto que aparecía en su contraportada incluía unas afirmaciones muy significativas:

"En años sucesivos (después de 1909), viajaba por España y fuera de España, comenzando a fijar, lento y seguro, su sentimiento de la plástica/ como necesidad auxiliar de su obra de pintor, escribe y colabora en diferentes publicaciones. Publica algunos libros , de que hoy abomina..." (93)

Todos estos datos nos muestran un Maroto vinculado a un grupo que carece de militancia política concreta, pero que se aglutina en torno a una clara ideología de izquierda.

En la utopía artística de Maroto se planteaba una alternativa que partía de los siguientes principios básicos(94):

-- La transformación cultural española será posible cuando el país alcance el régimen democrático (pág. 8) , revolucionario (pág. 134) y antiburgués (pág. 12) a que está abocado.

-- El nuevo estado democrático asumirá esta labor mediante un control centralizado que dispondrá de los medios más eficaces a su alcance (pág. 8).

-- En el plano artístico todo estará bajo el riguroso control de una Comisaría de Bellas Artes (Maroto, que hará una escrupulosa relación de nombres propios, no menciona el del Comisario que está al frente del organismo, al que deja traslucir como una personalidad puramente política).

-- Al frente de este organismo habrá un Comité de Acción Artística integrado por :

- A. Ferrant (Escuelas de Arte y Bellos Oficios)
- J. Nogués (autorización de exposiciones particulares y elección de artistas para concesión de pensiones)
- J. Moreno Villa (Museos antiguos, Biblioteca de Bellas Artes y Museos de Reproducciones Artísticas)
- J. de la Encina (Museos de Arte Moderno)
- M. Abril (Información artística al Comité, nacional y extranjera)
- A. Sánchez Rivero (Sección de Publicaciones Artísticas)
- G. García Maroto (Museos Provinciales y Barracas de Arte)

-- Las funciones del Comité incluyen el control directo de: Exposiciones Españolas de Primavera (pp.33a 41). Organizadas como la E.S.A.I. , sin medallas, con adquisición de obras por el Estado mediante jurados formados miembros del Comité; celebradas en los palacios del Retiro, en todos los salones

de Madrid y en barracas de arte instaladas junto al Botánico, en Recoletos, Plaza Mayor y Plaza del Progreso(simultáneamente)..

Exposiciones Provinciales. (pp. 42 a 49). Sufragadas por las Diputaciones y con un núcleo formado por obras facilitadas por la Comisaría (10 cuadros, 20 dibujos, bronce, paneles decorativos, proyectos de muebles, fotografías, etc.). En ellas, los ayuntamientos adquieren obras para los museos provinciales. Las compañías de ferrocarriles facilitan el porte gratuito de las obras de arte.

Exposiciones Particulares (pp. 50 a 59). Sólo pueden realizarse con la autorización del Comité, que fija los precios y tiene prioridad en la adquisición de obras para el Estado. Estas se exhibirán en una Exposición General y luego se distribuirán por los museos provinciales y barracas de arte.

Barracas de Arte (pp. 60 a 71) . Son casetas desmontables que recorren distintos itinerarios peninsulares a los que no llega normalmente la información cultural.

Escuelas Populares de Bellas Artes (pp. 73 a 85). En Madrid, Barcelona, Sevilla y Santiago. Enseñanza a los niños en un clima de absoluta libertad artística (95).

Escuela de Bellas Artes (pp.80 a 88)

Director: A. Ferrant

Profesores: M. Angeles Ortiz (Dibujo estático)  
 J. Junyer (Dibujo modelo vivo)  
 Vázquez Díaz }  
 F. Nores } (Pintura)  
 J. Nogués (Técnicas impresas)  
 Gargallo (Escultura)  
 Marichalar (Hª de las Bellas Artes)  
 Menéndez (Anatomía)  
 Marín Magallón (Perspectiva) (96)

Escuelas de Bellos Oficios (pp.89 a 96) Director: A. Ferrant

Escuelas de Artes Gráficas y Calcografía Nacional (pp.97a 107)  
 Concebida como anexo a la Sección de Publicaciones. Director,  
 A. Sánchez Rivero. Asignaturas: Tipografía, Litografía y  
 Encuadernación.

Sistema de pensiones (pp.108 y ss): Pensiones asumidas por  
 las Diputaciones y Municipios mediante concurso público y  
 decisión posterior del Comité de Acción Artística. Los  
 pensionados residen en Madrid y sus obras pasan a formar  
 parte de los Museos Provinciales

#### Museos de Madrid

Museo de Arte Moderno: Dir. Juan de la Encina (sólo cien  
 obras del antiguo museo)

Museo de Arte Antiguo: Dir. Moreno Villa. (El Estado se

incauta del palacio de Liria, del de Medinaceli y del del Marqués de Riera. Se realizan costosas obras de reparaciones en el Museo del Prado).

Museo de Artes Aplicadas Modernas: substituye a los antiguos Museos de Artes Aplicadas de la C/ Sacramento y continúa las colecciones del de Valencia de Don Juan.

Museos de Reproducciones de Escultura Antigua y Moderna : Dir. Moreno Villa.

Museo de Reproducciones Gráficas: Dir. Moreno Villa.

Museo de los Pintores de Madrid: obras de Gaya, Solana, Bores, Barradas, Maroto..."hasta doce artistas".

Museos de Barrio: complementarios de todos los museos anteriores

Museos Provinciales : formados con fondos de los antiguos museos y con los provenientes de las Exposiciones Provinciales.

Biblioteca de Bellas Artes: instalada en el edificio de la antigua Academia de San Fernando.

Publicaciones de arte de la Comisaría de Bellas Artes:

"Boletín de Artes Antiguas"

"Boletín de las Artes de Hoy"

"Revista de Arte Moderno"

Círculo de Bellas Artes: De nueva creación; del viejo no se conserva más que la biblioteca.

Monumentos públicos: todos bajo el control directo del Comité.

Teatro y cine: bajo el control del Comité de Acción Artística y del Comité de Educación Pública. Organización democrática para todos los grupos protegidos por el Estado. Las empresas no subvencionadas tienen que pasar censura obligatoria (no hay, sin embargo, ningún tipo de censura moral)

--- Los poderes de esta Comisaría de Bellas Artes provendrán de una política de socialización total del arte (pág. 15), algunas de cuyas primeras medidas serán:

Socialización de todas las obras de propiedad particular que hayan sido producidas con anterioridad a 1850 (pág. 174).

Nacionalización de todas las galerías privadas (pp. 15 y 16).

Disolución, por absolutamente inútil, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (pág. 182).

-- Algunos rasgos de proceso que habrá contribuido a esta situación:

La actuación comprometida en lo político y en lo social de los artistas (pág. 17).

Sometimiento de la milicia a sus funciones estrictas (pág. 15) (Alusión directísima a la Dictadura de Primo).

Firmeza en la actuación del Gobierno (pág. 14).

Disposición a una constante revisión autocrítica de las iniciativas (pág. 16).

Constante información sobre las iniciativas llevadas a cabo

en el extranjero (pág. 24).

Dotaciones económicas suficientes para llevar a cabo el programa.

Renuncia al viejo e inoperante principio de libertad artística (pág. 215)

Censura de las tendencias artísticas negativas (por ejemplo la de Néstor --pp. 54 a 46--) dado que la "educación estética" está ante todo.

A pesar de esta minuciosidad en la descripción de su programa organizativo de la producción artística, en el libro de Maroto no vienen expresados de una manera explícita principios económicos, sociales o políticos de orden general. Socialización, democracia, poder central, etc. son conceptos que se enuncian siempre desde la perspectiva de las artes plásticas y sólo por extensión podemos llegar a intuir algunos rasgos de la ideología política sobre la que se sustenta el texto. Rasgos que, por otra parte, no parecen obedecer a una formación (o a una intención) política excesivamente definida. Esto último parece también confirmado por la personalidad de los artistas elegidos para formar el Comité, ninguno de los cuales tendría luego una militancia política concreta; tan sólo distintos grados de simpatía hacia el gobierno republicano. Junto a este proyecto de organización de la producción artística, las expectativas poéticas se definen en torno a un paradigma de la modernidad amplio, difuso, y sin demasiadas especificaciones. Buena prueba de esto último es la alusión explí-

cita a la E.S.A.I. (pág. 36). Se deja traslucir, por ejemplo, que la arquitectura adoptada por el Estado es de carácter racionalista:

"Paseo del Prado. El paralelepípedo, hecho de hormigón, de metal, de cristal, que tanto ha dado que decir: la Comisaría de Bellas Artes" (pág. 10)

Pero en lo referente a las artes plásticas, la propuesta de poéticas válidas es tan amplia como la puede expresar el conjunto de las ilustraciones del libro a las que ya hicimos mención en nuestra cronología de 1927.

El programa de La nueva España 1930 se resume y sintetiza en el último capítulo ("¿Adónde camina el arte moderno español?") (97) a base de hipotéticos fragmentos de unos comunicados lanzados por la Comisaría de Bellas Artes, la Comisaría del Ministerio de Educación Pública y del Comité de Acción Artística. Con estos tres comunicados puede recomponerse un texto cuyo carácter responde al de un típico manifiesto. En él se integra un programa sintético cuyas connotaciones responden también a los tres subsistemas habituales (crítica, alternativa y principios ideológicos); reproducimos algunos fragmentos que ejemplifican estas líneas generales del programa:

"No podía seguir el Estado español, en lo que a las artes se refiere, entregado a unas gentes desentendidas de su época, a rapsodas frías de maestros y escuelas gloriosas... . Tampoco podía el Estado continuar sirviendo a una organización viciada, extraartística, antiartística, ordenadora de las sanciones oficiales, fijadoras, por tanto, ante el concepto públi-



co, de valores auténticos. Quiere ser el Estado animador , impulsador constante de los movimientos artísticos que corresponden a la actual sensibilidad... ... Ante la actitud de determinados escritores y artistas empeñados en la pobre tarea de servir los <sup>complicados</sup> intereses --en la mayoría de las ocasiones absolutamente particulares y ajenos por completo al arte-- de un mundo estético desnutrido de principios vitales, lejano y ajeno a la exigencia central de la sensibilidad presente, esta comisaría se ve en la obligación de puntualizar sus propósitos ... Es inútil pretender el encadenamiento frío de las actuales manifestaciones estéticas. No son los temas plásticos tan sólo los que se renovaron : es, evidentemente, la total dominante óptica. El Maquinismo ha revolucionado el sentido y la faz del mundo. Sólo unos artistas desentendidos de la vida entorno pueden solicitar la ayuda del Estado para cumplir una función negadora de la biología y de la historia... ... !Creación! !Creación! !Creación! Ofrecimiento personal desinteresado y generoso: la vida espiritual henchida... procedamos en la intimidad de nuestras obras como si el mundo entero velase por nuestros movimientos. En nuestra acción social procedamos como si nuestros actos sólo naciesen para nuestra intimidad insobornable. !Acción!!Acción! !Acción! Sobre nuestras particulares , determinadas apetencias, pongamos la salud social." (pp. 220 a 224).

El arte y la vida social. 1929.

La siguiente aportación importante al tema de las relaciones entre el arte y la sociedad se produce cuando se publica la traducción española del libro de Yuri Plejanov El arte y la vida social. No vamos a entrar en el análisis de esta obra, pues lo que nos interesa ahora es, solamente, situar su papel en el seno de la cultura artística española.

La lanzaba la editorial Cénit, que había iniciado su actividades en ese mismo año (98). Cénit tradujo a Dos Passos, Johanssen, Barbusse, Sinclair, Gladkov etc. y también los artículos de Marx sobre España. A partir del advenimiento de la República inauguraría una colección, titulada "Carlos Marx", dedicada a difundir el pensamiento marxista. Entre 1931 y 1935 se publicó el primer tomo de El Capital de Marx, el Anti Dühring de Engels, una edición crítica del Manifiesto Comunista, La Acumulación del Capital de Rosa Luxemburgo, la Historia de la Comuna de París de Lissagaray, una antología de textos de Lenin (de 1917), la biografía de Marx por Mehring, textos de Ehreburg, Trotsky, etc.

La publicación del libro de Plejanov significaba la <sup>uno de los</sup> traducción en España de estudios más importantes que hasta la fecha se había realizado en torno a la interpretación marxista del fenómeno artístico. El libro recogía una serie de conferencias dictadas por su autor en París y Lieja durante el otoño de 1912. Plejanov había tenido serias diferencias políticas

con los soviéticos a causa de su postura aliadófila durante la primera guerra mundial (Plejanov morirá poco antes de acabar el conflicto bélico) (98'). Sin embargo, cuando el libro se publica en España, todavía no se han producido en la Unión Soviética tomas de postura oficiales importantes en torno al problema de la producción artística (Stalin asumirá el poder "de facto" en diciembre de 1929), y aun están en el aire los debates de las distintas opciones de las vanguardias rusas. En todo caso, las distintas fases del estado de la cuestión <sup>artística</sup> en la Unión Soviética, constituían una información que llegaba a España de una manera muy irregular y fragmentaria. La imagen que se tenía de la Unión Soviética era la de un Estado que amparaba el desarrollo de las nuevas tendencias literarias, plásticas y arquitectónicas. Como los textos de los clásicos del marxismo apenas habían tocado el tema artístico más que a base de algunos de sus fundamentos básicos, el libro de Plejanov venía a llenar un doble vacío: por un lado, introduce un artefacto teórico bastante compacto para el análisis de la producción artística en su vertiente histórica, estableciendo para una identificación de dicha producción con la ideología de las distintas clases; por otra parte, ofrece principios teóricos alternativos, pues manifiesta una abierta hostilidad a la teoría y a la práctica "del arte por el arte", a las que identifica como productos de la ideología capitalista en su fase de decadencia. Es decir, Plejanov facilita, simultáneamente, los mecanismos para una visión retrospectiva del fenómeno artístico (aunque en general casi todos sus ejemplos pertenecen al

campo literario) , las bases para una análisis del presente, y los principios básicos para la confección de una alternativa artística.

Por ejemplo, cuando el libro trata el fenómeno impresionista, lo ha-ce en los siguientes términos:

" Algunos críticos franceses comparaban el impresionismo con el realismo en la literatura. Y esa comparación no carece de fundamento. Pero si los impresionistas eran realistas, su realismo debe ser reconocido como superficial y como <sup>un</sup> realismo que no llegaba hasta más allá de la 'corteza de los fenómenos'. Y cuando este realismo conquistó un amplio lugar en el arte contemporáneo, lugar que no es posible negarle, los pintores educados bajo su influencia se encontraron con esta alternativa. continuar el sofisma sobre la 'corteza de los fenómenos', inventando nuevos efectos de luz cada vez más extraordinarios y cada vez más artificiales, o tratar de penetrar en la 'corteza de los fenómenos'... (99)

A la hora de abordar el problema del cubismo, su interpretación se va concretando en juicios más drásticos:

"El lector conocerá seguramente a los artistas llamados cubistas. Si tuvo ocasión de contemplar sus obras, creo no equivocarme al suponer que éstas no le han causado emoción alguna. Por lo menos, en lo que a mí se refiere, el cubismo no me produce nada que se asemeje a goce estético... Sin embargo, el cubismo obedece a causas determinantes. Llamarlo 'estupidez <sup>elevada</sup> al cubo' no significa explicar su procedencia...

Tengo a mi lado un libro interesante: Du cubisme , de Albert Gleizes y Jean Metzinger... ... En estos razonamientos encontramos, ante todo, como puede ver el lector, la idea ya conocida de que nuestro 'yo' es la 'única realidad'... ... Gleizes y Metzinger afirman que no dudan de la existencia de los objetos que los rodean ; pero aunque admiten la existencia del mundo exterior , lo proclaman inmediatamente como incognoscible. Y esto significa que para ellos tampoco existe nada real, excepto su 'yo'... ... No es bueno para el hombre permanecer aislado. Los actuales 'innovadores del arte no se satisfacen con lo que sus antecesores han creado. No hay en esto ningún mal; todo lo contrario: la aspiración hacia lo nuevo es a menudo fuente de progreso. Pero no todo el que <sup>lo</sup> busca encuentra algo verdaderamente nuevo... ... El que es sordo a las nuevas doctrinas del movimiento social, aquel que no cree que exista otra realidad que su 'yo', no encontrará nada en sus investigaciones para hallar algo 'nuevo'; a excepción, probablemente, de nuevos absurdos..." (100).

Aunque escritas en 1912, leídas en la España de 1929 estas palabras cobraban un alcance extremadamente significativo, pues sentaban el principio de la identificación entre los lenguajes plásticos volcados a la investigación formal y la ideología artística burguesa. Una confrontación, por ejemplo, entre el Plejánov y la "Deshumanización" de Ortega nos hace imaginar una mezcla absolutamente explosiva y la existencia de lógicas irreconciliables , sobre todo, a la vista de la co-

yuntura sociopolítica que se avecinaba. La polarización de las actitudes frente a la producción artística contaba desde ahora con sus respectivos artefactos teóricos. Por si fuera poco, el libro de Plejanov terminaba con las siguientes palabras:

"...en todo caso se puede afirmar que cualquier artista de positivo talento podría aumentar en sumo grado la fuerza de sus obras de arte si se compenetrara con las ideas emancipadoras de nuestro tiempo. Para esto se precisa únicamente que estas ideas penetren en su espíritu y que las interpreten a través de su temperamento de artistas " (101).

Las interpretaciones del libro de Plejanov, o su consideración como punto de partida ideológico continuarán produciéndose hasta la Guerra Civil. Tenemos, por ejemplo, el testimonio de Renau:

"... Tanmateix, recorde que la lectura de L'art i la vida social , de Plechànov -- que trobí justament els seus en el mateix quiosc Romea-- no fou gens estranya al fiasco del nostre primer conat de revista. En finir la lectura, el títol mateix de la revista em féu enrogir de vergonya, i cada volta que em topava la paraula proa es posava de manifest la meua ridícula arrogància intel.lectual d'aquell temps..." (101')

Sin embargo, calibrar con precisión la influencia de este libro es algo que resulta difícil, a la vista de la ausencia de vocación por una ortodoxia teórica en nuestras alternativas artísticas de directriz política. En este sentido, serán mucho más visibles las influencias del congreso de Jarkhov o la línea

seguida por las diferentes asociaciones de artistas y escritores revolucionarios que funcionan en Europa durante los años treinta.

Hay otro dato de encuadre. Según nos dice Tuñón (102), los libros de la editorial Cénit tenían una difusión muy limitada a los medios intelectuales y, a este respecto, el cuestionario de "La Gaceta Literaria" sobre "Política y Literatura" (103) nos ofrece un magnífico muestreo de cómo andaban las opiniones de estos intelectuales españoles al iniciarse el año 1928. Ante la pregunta "¿Debe intervenir la política en la literatura?" (que equivalía a plantear el tema del compromiso político del escritor) la mayoría de los encuestados responderían negativamente, considerando lo literario (y por extensión, con mucha más convicción, lo artístico) y lo político como esferas no miscibles. Ya hemos visto que, en 1933, Arconada redactaría una visión del fenómeno literario radicalmente orientada al compromiso revolucionario (103'); sin embargo, en 1928, su respuesta al cuestionario de "La Gaceta Literaria" no dejaba ningún resquicio a la duda:

" No. No. No. Rotundamente. La literatura es ocio, fantasía, inutilidad. Es decir, lo contrario de la política, que es utilidad y realidad. La literatura es deporte, juego, prestidigitación. La literatura es magia. En la Edad Media, la alquimia era literatura. Hoy, la literatura es alquimia. Desde luego, en principio: la literatura es orientalismo. Algo aparte de la acción, de la civilización. Opio. Humo. Perfume..."

El ejemplo de Arconada es uno de los testimonios más espectaculares del viraje que se va a producir una vez traspuesta la barrera de 1930. Otras respuestas al cuestionario manifestaban, cada una a su manera, una postura equivalente.

"Si por`intervenir la política en literatura`se entiende que el escritor haga política en su obra literaria, me parece muy mal: Una mixtificación insoportable, que es la últimamente realizada por la generación de 98 (!Perdonad sus muchas faltas!)

F. Ayala.

"Cuidado. Hay dos literaturas perfectamente delimitadas. La literatura propiamente dicha, excelso lujo del espíritu y la palabra. Y la literatura impropia llamada así, intencionado aprovechamiento de la palabra y su fuerza bélica. La primera es independiente y deliciosamente inútil. La segunda es sometimiento y servidumbre..."

E. Salazar y Chapela

"Los valores políticos no pueden influir directamente en los literarios porque no hay entre ellos relación posible. Mó-nadas con ventanas entrambos valores, pero mirando a distintos horizontes y desplegando sus banderas de cristales a distintos vientos..."

E. Montes

"En la literatura, tomada ésta en su más puro sentido, no debe intervenir la política; y no interviene. En cambio la



política sí que está influenciada --por desgracia suya y nuestra-- de la más horrenda literatura..."

M. Pérez Ferrero

Y así, sucesivamente. Las pocas respuestas que aceptaban la participación política de la literatura, lo hacían en términos como éstos:

" Creo que la política debe saturar en una ideología definida la mente del literato, como la de cualquier otro intelectual. Porque el literato ha de sustentar una opinión, una acción, ante una realidad tan enorme como es la política. O no es literato en nada; es un memo. Claro que hay zonas de la literatura ajenas por naturaleza a la política, como son: la poesía lírica, la narración pura, gran parte del teatro sentimental y de ideas, etc...."

A. Espina

" Creo que la juventud literaria actual debe participar en la política en un sentido distinto de como lo ha hecho en España la generación inmediatamente anterior. La del 98, con su 'Azorín' lerrouxista o ciervista; su Valle-Inclán, jaimista; su Pío Baroja, anarquista teórico; su Maeztu, demagogo primero y fascista después. Sólo queda señero y solitario, clavado en la estepa, don Miguel de Unamuno. El único que en la vida pública no adoptó una actitud desgarrada por estética o por adaptación al medio... Se trata de crear una conciencia y una sensi-

bilidad homogéneas al tiempo, por medio de las creaciones literarias. Y con esto , la lucha, la acción, la dinámica pública...)

J. Díaz Fernandes

"Nueva España" y "Bolívar". 1930.-

En 1930, las aportaciones más importantes al debate sobre las artes plásticas y la sociedad aparecen en dos de las nuevas revistas madrileñas ( en el capítulo III analizamos ya por donde discurría este debate en "La Gaceta Literaria" y en otras revistas culturales (104)):"Nueva España" y "Bolívar".

"Nueva España" salía a la calle en enero y se continuaría publicando hasta junio de 1931. Su comité directivo lo componían Antonio Espina , José Díaz Fernandez (acabamos de reproducir sus respuestas al cuestionario de G.L., las dos únicas que se pronunciaban afirmativamente) y Adolfo Salazar (al que luego sustituyó Joaquín Arderius). La revista se autodefinía como el "órgano más avanzado de las izquierdas" y en su declaración de principios podía leerse lo siguiente:

"En las planas de Nueva España destacarán los más intensos motivos de la vida política de izquierdas, española y extranjera . Al mismo tiempo, y en relación con su tono distintivo, manifestará el repertorio de la cultura contemporánea en sus más acusados perfiles: literatura, arte, ciencias, economía... .. En literatura y en arte la nueva revista supera y traspasa el ya caduco nomenclátor de los 'ismos'... ..

El periodo de los 'ismos' se halla en su trance final en estos albores del año 30. Dichas tendencias tuvieron su razón de ser en los momentos de liquidación y crisis de comienzos de siglo y de la posguerra. Pero hoy lo que se impone ante todas las cosas, sobre toda otra labor, es la tarea constructiva, las

creaciones instauradas, la obra original, orgánica..." (104').

Como dice E. Montero, la revista era "demasiado amplia en sus propósitos y divergencia de ideales de escritores hermanados en esta ocasión en la idea principal de traer la República, para considerarla en una línea claramente revolucionaria" (105). En ella se irá fraguando el compromiso político de escritores como J. Zugazagoitia (106), Antonio Espina, R. Sender, o el del propio Arconada. El tema de las relaciones entre el arte y la sociedad ocupa un lugar importante en esta revista y su valoración se lleva a cabo desde perspectivas muy diversas. En un artículo titulado "De la abstracción: Regreso" (25-X-1930), E. Westerdahl, el futuro fundador de la tinerfeña "Gaceta de Arte", escribía lo siguiente:

" La arquitectura se adapta a la masa, a las necesidades sociales del momento. ( Golosoff en su Elekirobank de Moscú a una arquitectura de luz natural). Ya estamos, pues, en plena política, cayendo, de regreso, sobre los campos. El teatro, la literatura, la pintura, van respondiendo, incorporando los nuevos temas políticos. Ahora lo que importa es que la interpretación política sea consecuencia de un regreso de la abstracción y no la vieja raíz de la concreción nacionalista... ".

Por su parte, Díaz Fernández intentaba perfilar la silueta de la actividad artística con el valor de un acto profético:

" Lo mismo que las catástrofes ecológicas han ordenado

un tipo de paisaje , una estructura cósmica que consideramos racional, así las revoluciones ideológicas plasman otros conceptos morales, estéticos y políticos. El tremendo choque de la guerra promovió el traumatismo del mundo... ¿Quién advirtió entre afirmaciones y desmanes, entre clamores babélicos y bárbaras explosiones, ese ritmo gigantesco y claro? El arte, y principalmente el arte plástico. Era el que estaba más alerta, a pesar de sus 'ismos' zigzagueantes, de sus contorsiones pueriles, de sus audacias turbadoras. Mientras el buen burgués vigilaba con ojos desorbitados las cajas de caudales y los príncipes huían sin equipaje para convertirse en profesores de idiomas o en conductores de automóviles, los artistas prendían en su lienzo el paisaje del porvenir. La vida iba a ser como presentían sus lápices o sus pinceles" (107).

El tema del arte soviético servía como plataforma de reflexión en un artículo de E. M. Dethorey:

"La característica del arte ruso, hoy día, es su utilidad práctica para fines políticos. Hasta qué punto es lícito secuestrar la libertad del arte, obligarle a ser portavoz de la nueva política social, eso no lo vamos a juzgar en esta crónica... Consignamos el hecho que es innegable. Sin embargo, esto no quiere decir que ese arte que ellos hacen servir para sus fines de propaganda social sea 'nuevo', 'original', ni siquiera 'bolchevista'. Tiene, claro, el matiz 'soviético' de cartel de combate, agresivo. Pero, en esencia, este arte depende de París. No es difícil hallarle la filiación porque las revistas de arte

que se publican en la U.R.S.S. reproducen obras de Derain, Picasso, Vlaminck, Dufy, Utrillo... No puede decirse, por la muestra, que el arte pictórico que cultivan los Soviets sea original. En cambio hay una arte en el cual ningún país aventaja a Rusia en originalidad. Un arte del cual han sabido servir como nadie para sus fines. Un arte que les ha venido como anillo al dedo para la propaganda político social. Este arte que llega a todas partes, arte para multitudes por excelencia, arte que mejor encarna la visión panorámica de grandes masas sociales de nuestro tiempo: el cinematógrafo..." (109).

"Bolivar" ("Información quincenal de la vida hispano-americana) se publica de febrero a julio de ese mismo año bajo la dirección de Pablo Abril Vivero. Su contenido abarca tanto lo cultural como lo puramente político ( Cf. nuestra cronología de 1930) y dedica amplios espacios a la información y análisis del fenómeno soviético. En el número de I-V-1930, aparece un artículo del peruano J.C. Mariátegui titulado "Arte, revolución y decadencia" que tendrá gran repercusión en su momento. Mariátegui planteaba las relaciones entre el arte y la vida social con el acento de una toma de partido irreversible, claramente emparentada con los escritos de Plejanov:

"...no todo el arte nuevo es revolucionario, ni tampoco es verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas: la de la revolución y la de la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o a un cuadro el valor de arte nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse

en el más falaz de los espejismos actuales ... La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo, su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía . Secesión es su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito, porque no operan sino fuerzas centrífugas ... El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja . Está en el repudio, en el deshaucio, en la befa del absoluto burgués...  
 ... Ortega y Gasset es responsable, en el mundo hispano, de una parte de este equívoco sobre el arte nuevo. Su mirada, así como no distinguió escuelas ni tendencias, no distinguió, al menos en el arte moderno, los elementos de la revolución de los elementos de la decadencia. El autor de La Deshumanización del Arte no nos dió una definición del arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia..."

El número del 15 -VII publicó un artículo de Xavier Abril ("Palabras para asegurar una posición dudosa" (110)) en el que se analizaba la problemática de la vanguardia en el seno de la sociedad capitalista. Su visión del Surrealismo adquiere el tono de una profecía que rebasa incluso a la de los propios surrealistas :

"Lo que hay ahora son autómatas de la realidad burguesa.

... la burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. El orden maquinístico está también en manos de autómatas. Y estos son santos o criminales. El verdadero panorama de la cultura burguesa--agónica--es terrible. De esta agonía ha nacido y se ha salvado una clase, que es el surréalisme; una clase y no simple y solamente una escuela literaria como creen algunos confusionistas anárquicos. Yo creo que al realismo burgués tendrá que sobrevenir el mundo, la cultura del subconsciente, lo que es ahora una anunciación con el surréalisme ... ..Es justo que se le devuelva al mundo el ser con todas sus pertenencias de paraíso, sin los gases asfixiantes que creó el capitalismo..."

Estos escritos de 1930 estaban dibujando tan sólo algunas de las caras del problema, aspectos fragmentarios, visiones elaboradas desde puntos de vista ~~arrojados~~ en ideologías con anclajes muy diversos que iban componiendo el preámbulo de lo que luego serían posturas más decantadas. Sin embargo, esta diversidad y consecuente flexibilidad de los enfoques no llegaría a perderse en los años siguientes. Ello ofrecería una riqueza y variedad de razonamientos que tal vez no hubiese tenido lugar de haberse producido las cristalizaciones ideológicas propias de otras sociedades contemporáneas, en las que la solidez orgánica de las organizaciones políticas conducía a la acuñación de las visiones dogmáticas propias de las inevitables "consignas" de combate. En nuestro país, esto no llegaría a ocurrir ni siquiera con "Octubre" o "Nueva Cultura". La actitud de los intelectuales que había permitido que durante



la Dictadura coexistiesen ideologías contrapuestas en plataformas culturales comunes se trasladaría <sup>en parte</sup> a los tiempos republicanos (con las diferencias y distancias que repetidamente hemos señalado). El resultado sería ambivalente. Por un lado, resulta difícil encontrar escritos con una coherencia ideológica fuerte, pero, por otro, la ausencia de una "ortodoxia" en el tratamiento de cada uno de los problemas específicos de la cultura dotará a los debates de un paisaje de operaciones mucho más amplio. Los intelectuales y los artistas se habían visto forzados a salir de sus madrigueras y llegaban a la palestra armados con los pertrechos más variopintos. Las palabras de Antonio Espina (julio de 1930) nos dan una imagen muy viva de la conciencia que se tenía de esta situación:

" Los escritores y artistas del XIX --salvo los rusos-- han vivido siempre divorciados del pueblo. Se han pasado siglo y medio adulando el gusto ramplón y oficial de las clases de etiqueta y de las familias mesotípicas (versos de salón, novelas circunspectas, pintura de historia y de gabinete, etc...) Vuelvo a repetirlo. Los intelectuales no se han preocupado hasta ahora , que empiezan a hacerlo impulsados por las circunstancias , de incorporar a su obra esos latidos, tan fecundos sobre todo para el arte, de la más pura conciencia social..." (111).

El Nuevo Romanticismo. 1930.-

Cuando está a punto de terminar 1930 (en noviembre) aparece el libro de José Díaz Fernández El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura, publicado por la editorial Zeus. Por esas mismas fechas, su autor había tomado parte activa en el levantamiento de Gilán y García Hernández (112). Políticamente estaba vinculado al Partido Radical Socialista y, más tarde, a la Izquierda Republicana.

Díaz Fernández intenta trazar una visión del arte y la literatura contemporáneas superadora del viejo estribillo de la "novedad". Al concepto de vanguardia opone el de "avanzada", que sintetiza de esta forma:

" Es natural que cuando enflaquece el pensamiento y el arte da una vuelta sobre sí mismo para hacerse pura forma, los escritores traten de levantar las últimas estratificaciones de la conciencia y sacar a la luz otra vez el problema metafísico... Encerrados en sus laboratorios de metáforas no hubiéramos podido contender con escritores puros. Saber que están en la acera de enfrente nos produce el gozo de medir nuestras fuerzas con el enemigo, aunque este enemigo quiera emboscarse en las trincheras estéticas. A una ideología, otra. Admito que el conflicto humano debe regir la obra artística. Frente a esa galvanización de la vieja doctrina (se refiere al tomismo) es preciso establecer la otra, la de la verdadera vanguardia: el arte social " (113)

La experiencia histórica que maneja Díaz Fernández se inserta, con especial énfasis, en el fenómeno futurista:

" El futurismo es la tendencia más seria y más fecunda de cuantas figuran en el índice de la nueva literatura...  
... Pero el giro ideológico de las teorías de Marinetti decidió su impopularidad porque ni la burguesía ni la clase media, con el gesto estragado por un largo proceso de cultura académica, son capaces de comprenderlo, ni siquiera de disculparlo. No sucedió así con el futurismo ruso, que se afilió inmediatamente en las filas revolucionarias con Maiakowski a la cabeza ...  
... Lenin tampoco simpatizaba con el futurismo (antes ha hablado de Trotsky). Pero lo cierto es que las nuevas generaciones soviéticas cantaban en la lucha los poemas de Maiakowski, fijados más tarde como periódicos murales en las fábricas, y que cuando se suicidó Maiakowski, todo el pueblo obrero de Moscú desfiló ante su cadáver..."(114).

Su visión del fenómeno francés es más ácida, aunque también más simple:

" La divergencia que había iniciado el futurismo de Marinetti respecto al futurismo ruso, fue todavía en Francia más ostensible y peligrosa. Porque Marinetti pactó con el pasado en nombre del nacionalismo italiano, para enardecer líricamente al fascismo. En cambio, los neoclásicos franceses se acogieron a un pasado mucho más tremendo: el de la Iglesia. Creyendo negar así toda la ideología racionalista del siglo XIX, buscaron para sus metáforas el albergue tradicional del

catolicismo... De todas formas, se estableció en el mundo una suerte de acuerdo fascista-intelectual, que iba de las letras a la política, y viceversa. Esta caracterización ha tenido la vanguardia en nuestro país, influido por Francia desde siempre. Son inútiles hipocresías y disimulos, porque el juego está claro y hemos descubierto, por fin, su mecanismo..." (115)

El capítulo "Vida nueva y arte futuro" integraba una panorámica de la historia artística contemporánea redactada con todos los ingredientes de una alternativa :

" Hubo un tiempo --el impresionismo-- en que la mera referencia de una pintura a la ética o a la política representaba una cualidad inferior. Después vino el arte puro, desde el cubismo hasta el expresionismo, a sostener con más rigidez este postulado. Pero esas tendencias coinciden precisamente con las derrotas de ciertos sistemas políticos o se anticipan a esas mismas derrotas. En cambio, ahora "todo arte verdaderamente humano es expresión de un sistema de acción colectiva". Entiéndase bien. La acción colectiva dirigida a los fines clásicos de la verdad y la belleza. No se confunda tampoco esta contribución del arte a las posibilidades de sistemas sociales futuros , de una manera anecdótica o alegórica. Eso sería el academicismo aborrecible de los cuadros de historia o de tesis. Ya hemos dicho que la anécdota , como asunto, está eliminada por la pintura actual. Se trata de pintar las cualidades de la naturaleza o de la sociedad en relación con la sensibilidad contemporánea y con las radicales inclinaciones del alma moderna. Por

eso no es extraño que artistas como Grosz o Dix, contra lo que opinan algunos críticos, interpreten todavía escenas desoladas o crueles, que constituyen la mejor definición de una época de lucha social que se acerca. El elemento mítico, poético de esta nueva pintura es el mismo del arte popular, y por lo tanto, el reconocimiento de que las formas primarias del arte establecen su alianza con las modalidades intelectuales de la vida de hoy..." (116).

El advenimiento de la República. Balance de la situación.-

Cuando llega la República, puede decirse que han sido ya abordados, con más o menos fortuna, con más o menos precisión, los términos fundamentales de la problemática sobre arte y sociedad. Se han establecido, sobre todo, las tres perspectivas para su enfoque: 1ª) construcción de los objetos artísticos

2ª) estructura de los objetos artísticos

3ª) consumo de los objetos artísticos

En la primera se han vislumbrado y "juzgado" de diversas maneras las relaciones entre las actitudes de los artistas y la ideología de las diversas clases que componen el cuerpo social, así como las razones de este tipo que mueven el arco de funciones previstas por cada planteamiento poético. En la segunda perspectiva se ha intentado perfilar lo que cada objeto (casi siempre desde el punto de vista de su articulación lingüística) "refleja", "asume" o "rebate" de estas relaciones con las ideologías que enmarcan su proceso de elaboración. En la tercera, se han intentado desvelar las funciones que estos objetos cumplen, o pueden cumplir, una vez en el seno del proceso histórico que determina su consumo.

Pero, además, estas tres perspectivas en las que se instala el debate, se han desdoblado en las dos coordenadas que pueden orientar su aplicación (aunque en el tema del arte contemporáneo no son siempre perfectamente distinguibles):

1ª) se han dirigido hacia el enfoque del inmediato pasado o

del presente; es decir, la coordenada exegética. 2º) Se han orientado con el objetivo de dilucidar cuál sea el tipo de producción artística que "corresponde", que "necesita" o que "facilita" la transformación política y social que se avecina y se pide para España y para el mundo; es decir, la coordenada prospectiva.

Estas preocupaciones, extendidas sobre todo entre los intelectuales de izquierda, no van a ser ajenas a los de la derecha. Una buena prueba de ello la dan los contenidos de "La Gaceta Literaria" durante los años treinta o esas palabras de Ramiro Ledesma Ramos cuando analiza el fenómeno del cine:

"Nuestra civilización maquinística es más antigua que el Cinema, pero fue necesaria la presencia de éste para que aquella centrara la vida integral. Así, pues, humanidad y grupos sociales sin un esplendor artístico son todavía barbarie. Al Cinema se debe más que a ninguna otra cosa hasta la posibilidad de un arte nuevo.

Los motores, hoy, desplazan a los dioses y cantan su victoria. No sé si el hombre fue más genial creando dioses o creando motores. Es el caso, sin embargo, que de todas formas resulta prisionero. En general, porque el tipo de sacerdote es eterno. Ayer, dominaba a las divinidades. Hoy, el sacerdote, minoría directora, domina a los motores. Ayer y hoy el único privilegiado. El cinema es el espacio absoluto. En él son posibles las formas. El cinema obliga a las gentes a ensayar un nuevo mirar. Velozmente. Porque las imágenes se escapan. La plástica

novísima es también algo así. Captación de fugacidades..."(117)

Sin embargo, conviene recordar, nuevamente, que al proclamarse la República la mayoría de las alternativas artísticas reales están por debajo del techo de este debate, como lo demuestra ese manifiesto de la A.G.A.P. que páginas atrás hemos analizado.

Muy próximos a la proclamación de la República están también los escritos de Mateos en "La Tierra", de los que ya hemos reproducido algunos fragmenteos en la cronología de 1931. 15 días después de los comicios de abril, Mateos reclamaba de los socialistas, como partido al que auguraba una próxima toma del poder, la asunción de esa "revolución espiritual estética tan precisa como la política y social en nuestro país"; al tiempo, le prevenía contra la resurrección de un realismo lacrimoso que pudiera ser identificado, falsamente, con el arte social (118). En otro de sus escritos (119), Mateos anunciaba la muerte de las viejas funciones de la pintura burguesa, y con ellas la de gran parte del viejo estatuto de la pintura de caballete, al que consideraba consecuencia inmediata de esas funciones. Para Mateos, el proceso de los artistas que, en la Unión Soviética, habían pretendido una simple adición de los viejos mitos burgueses al proceso revolucionario era una prueba innegable de que se precisaba un "volver a empezar" y el encuentro de nuevos caminos para que el artista adecuara su producción a las nuevas funciones. En este sentido, planteaba un



retorno del arte a la realidad, entendiendo el realismo como una actitud de permeabilidad frente a la capacidad motivadora de esa realidad, capaz por sí sola de ofrecer los elementos para que el artista desarrollara su función de poeta, de creador (120). En el fondo, Mateos estaba previniendo al lector sobre los equívocos del "arte proletario" (121), sobre la concepción del valor social del arte en base a una simple modificación contenidista de los viejos lenguajes:

"Un arte proletario, con motivos burgueses, donde la virgen y el niño, tema mil veces manejado, pase a ser la madre obrera, donde los viejos profetas de la pintura italiana vengan a interpretar al obrero vencido, es sencillamente grotesco..."

Frente a esta prevención (bastante fundada, por otra parte) Mateos oponía una nueva ampliación para su definición de realismo:

"El teatro de Piscator a Toller, el 'verismo' pictórico de Gross (sic), la actual cinematografía rusa, son intentos de un arte social con esencia puramente viva".

Mateos había acertado de lleno en lo que sería uno de los principales puntos de fricción en el debate sobre el realismo, una cuestión que resucitaba la vieja oposición forma-contenido, y que intentaba superar incorporando a los nuevos temas al mito vanguardista de la libertad y la independencia de las formas plásticas. A fin de cuentas, Mateos hacía un esfuerzo por resguardar del exterminio valores artísticos que también eran valores burgueses. Su prevención sobre la esclerosis de un decorativismo contenidista era uno de los nudos gordianos del debate.

# Arte y sociedad en "Gaceta de Arte" 1932-1936.-

Como vimos a lo largo del capítulo cronológico, la revista tinerfeña dedicó una enorme e importante cantidad de escritos al tema de la función social de la producción artística y, en general, a esta misma problemática en el ámbito de la literatura, la cinematografía, el teatro... Nosotros sólo vamos a pasar por los puntos más importantes de su participación en el debate.

Un conjunto importante de estos escritos lo formarían los propios "manifiestos" <sup>de G. A.</sup> En ellos se pidió insistentemente a la República el que asumiera como propias las nuevas orientaciones plásticas y se la criticó por su amodorrado servilismo a los viejos esquemas organizativos y a los lenguajes caducos. (8º manifiesto, VII-1933; 9º Manifiesto, X-1933). Cuando los canarios postulan por una arquitectura racionalista, además de los razonamientos de orden funcional (ó simbólico, ó formal), utilizan casi siempre el argumento de una necesidad social. Esta es la idea que rige en los manifiestos que piden nuevas viviendas para obreros (4º Manifiesto, X-1932) o una nueva forma de entender la arquitectura escolar (5º Manifiesto, I-II-1933), o cuando se reivindica el sentido social inherente a la propia esencia de la nueva arquitectura (12º Manifiesto, IV-1934). En el 7º Manifiesto (V-1933) por ejemplo, se decía textualmente:

"el fin de siglo reaparece al servicio de la burocracia, del capitalismo, de los bárbaros instintos de la humanidad.

el fin de siglo es el enemigo más presente de la juventud. bajo máscara de religión, familia, moral, etc. reaparece en su último asalto, amparado por determinados gobiernos europeos, el fantasma del siglo 19 imponiendo una vida anormal, fuera del tiempo, antirracional e impetuosa: g. a. pide a la juventudes la movilización de sus energías hacia la propaganda y defensa del espíritu nuevo y la adopción por el estado de la más auténtica expresión universal: el arte de nuestro tiempo ."

En el 11º Manifiesto (XII-1933), se afirmaba, entre otras cosas:

"la represión de la sociedad burguesa ha caracterizado en su época sus típicas enfermedades : la sífilis y la neurosis. su arquitectura ha contribuido al desarrollo de la plaga de nuestro tiempo: la tuberculosis.

su urbanismo congestionado ha elevado a un primer plano las enfermedades nerviosas.

su moral arrastra diariamente a la juventud hacia la locura y el suicidio, los topes que desborda un espíritu reprimido. y presenta esta lacra: la prostitución. y este crimen: la guerra.

g. a. afirma:

la crisis es su crisis, no la nuestra. nuestra época es otra, clara, recta, ordenada, saludable y moral.

nuestra época no tiene crisis propia, sino fantasmas, un suelo lleno de fantasmas desplazadores.

contra estos fantasmas es necesario, jóvenes internacionales, jóvenes españolas, tener despierto el espíritu y afirmar nuestro orden: el auténtico orden de nuestro tiempo ."

Ya desde su primer número, G.A. inicia una sección con el significativo título de "arte social", aunque sólo llegó a publicar dos artículos de López Torres : "g. grosz" (II-1932) y "e. piscator" (V-1932). La revista ofreció también gran cantidad de información sobre las actividades artísticas de la Unión Soviética. Sin embargo, su inmersión más profunda en el debate que estamos rastreando tendrá lugar a través de una serie de artículos que irán apareciendo intermitentemente.

El primero de ellos es el de Westerdahl "tendencias horrosas y heroicas de la pintura social" (VII-1932), que se iniciaba con la siguiente reflexión:

"ninguna manera plástica de ser es generada en sí misma, crece desbocada, encontrando su último límite en la sensibilidad de su autor, <sup>de su creador,</sup> sino que representa una obediencia, una expresión automática a los más característicos movimientos de un determinado periodo histórico..."

Westerdahl pasaba después a intentar articular un criterio que diferenciase el arte social soviético del europeo:

"...enfocando determinadas tendencias actuales, en las que se presenta vigorosa, obsesionante, la propaganda política, abandonando en muchos casos dificultades técnicas o soluciones de problemas pictóricos, separándose de estilos y sin pretensión de afirmarse en ellos, para exponer de manera sencilla el estado social de la época, los temas abolicionistas de determinadas colectividades o partidos políticos, la miseria, el hambre, la incapacidad del régimen capitalista para resolver ciertas de-

neraciones humanas etc.

a esta manera de expresar los estados reales de la vida actual , se llama justamente pintura social, ligada íntimamente al movimiento soviético, por haber adquirido de este régimen el apoyo oficial, como ocurre con el mismo cine... ... a la u.r.s.s. puede estar permitida esta propaganda gracias a la protección del estado, resuelto de esta manera el problema económico; pero no así en los países capitalistas, cuya producción socialista nacional está sometida a un gran rigor por parte de la pintura oficial. por esto la más eficaz propaganda se presenta en la pintura, muchos de cuyos cuadros atacan duramente , con clara expresión , las zonas putrefactas de la sociedad occidental. es a este 'pasado odioso' a lo que preferentemente ataca la primera parte de la pintura social.

y se da el caso que esta evolución de la pintura no aparece en los estados europeos como una consecuencia rusa: sino que nace por sí, automática , como decíamos al principio, a ciertos estados espirituales de la época...✓

El resto del artículo entraba ya en un análisis minucioso de la pintura social alemana.

En el número de octubre de 1932, en un artículo titulado "surrealismo y revolución", López Torres abordaba el tema del compromiso social desde otro punto de vista, concretamente, desde la significación política de la actitud surrealista. Por esta fechas, Breton , Eluard y Crevel todavía mantienen relaciones con el Partido Comunista Francés (serán excluidos del

P.C.F. a finales de 1933 y el grupo surrealista se separará del comunismo en 1935) y aun se publica en Francia "Le Surréalisme au service de la Révolution" (continuarán apareciendo números hasta 1933). Sin embargo Aragon acaba de desertar del <sup>grupo</sup> surrealista para integrarse de lleno en la militancia comunista y han empezado ya a surgir las primeras contradicciones y roces. Pero a pesar de estos detalles de la historia particular del surrealismo francés, puede decirse que, visto desde la España de 1932, el movimiento ofrece la imagen de una total entrega a la causa revolucionaria. Después de haber~~me~~ referido<sup>a</sup> las relaciones entre surrealistas y marxistas en el congreso de Jarkhov y de haber trazado un esbozo de ambos pensamientos, ésta es la imagen que López Torres pretende transmitir. Paralelamente, reniega de cualquier concepción de un "arte proletario" que se ampare en los instrumentos de la vieja cultura (ver fragmentos de este artículo en nuestra cronología de 1932).

A principios de 1934, G.A. reproduce un extenso artículo de Boukharine sobre la pintura soviética (122). Con él se inicia la segunda inmersión de la revista en el debate sobre el sentido del arte social (mientras tanto los manifiestos y muchos otros artículos han tocado el tema lateralmente). La revista canaria daba la siguiente nota aclaratoria:

"Publicamos este artículo que nos envía el académico soviético Boukharine... las reflexiones de Boukharine son altamente representativas y expresan claramente la posición soviética frente a los problemas estéticos. Por ser una tenden-

cia que aparece en nuestro tiempo de manera enérgica, le hemos dado una especial acogida en g.a. , aun siendo muchas de las manifestaciones que Boukharine combate las que g.a. sostiene como expresión auténtica de nuestro periodo. Eduardo Westerdahl presentará en g.a. 24 un trabajo en defensa de las últimas escuelas y de conciliación con el arte social".

Efectivamente, la situación artística internacional se había modificado substancialmente. En la Unión Soviética el estalinismo había acabado con todo tipo de grupos independientes y había organizado a los artistas en asociaciones estatales. Al frente de ellas se situaba , como dice Benévolo, a "antiguos supervivientes del viejo régimen o a jóvenes oportunistas" (123). Los grupos vanguardistas rusos no habían logrado el contacto con el pueblo más que a nivel de proyectos y testimonios espectaculares, pero la solución de recambio regresaba a presupuestos mucho más empobrecedores y carentes de la menor expectativa de transformación cultural; se transformaba en una simple maquinaria reproductora de ideología. Las academias recuperaban su función normativa como ejecutoras de los mandatos del poder político. El debate soviético sobre la producción artística , largo, tortuoso, y aun hoy difícil de valorar, se había iniciado en 1930, y en 1934 quedaba torpemente concluido. La intelectualidad burguesa de occidente encontraba en ello un argumento aplastante para liquidar el mito romántico que había proyectado sobre la revolución soviética, y la "libertad del artista" quedaba solidificada como lo que había sido en sus orígenes: un mito puramente burgués.

El reflejo de esta situación europea arribaría a España cargado de equívocos y asentado sobre una información escasa y parcial en la que faltaba, sobre todo, la presencia viva de la situación histórica en que se habían producido los irremediables retrocesos de la política artística soviética. El artículo de Boukharine atravesaba este filtro informativo y su rechazo se produciría inmediatamente. En el texto del académico se verían duros ataques contra el "arte de cámara", de "bohemia", de "café concert", de "alcoba", ataques contra un cubismo "infinitamente más interesante de leer que de ver", contra la "abstracción del contenido que hiere mortalmente la forma", contra la "metafísica de la forma pura ...burbújas de jabón metafísico" etc. etc. En contraposición se propugnaba ese "realismo socialista" que, históricamente, había entrado ya en su fase más pedestre y que, en España, traía fatalmente a la memoria la "pintura lacrimosa" cuyos subproductos aun aparecían por las Exposiciones Nacionales.

El anunciado artículo de Westerdahl no era otro que su famoso "Croquis conciliador del arte puro y social" (124). Reproducimos algunos fragmentos de su extenso razonamiento que por sí mismos nos dan las claves de su actitud:

"La tan sostenida desconexión entre el arte absoluto y el arte social no existe... El arte no es una dictadura, ni un servicio a una forma política, sino algo más profundo que circula en el tiempo, extracto de los problemas de una época, que tenemos que aceptar y no imponerlo. Existe en sus últimas expresiones una poderosa razón, que une por igual las tendencias



de huida del objeto real y de vuelta a la naturaleza. La pugna empieza en la utilización de una escuela para fines de propaganda política, pero se olvida, en el resentimiento, que existe un panorama de relaciones, que existe una revolución permanente en el arte, que esta revolución no puede ser fijada, sometida... ... No es el artista el generador de una tendencia, sino que, al contrario, obra por inducción, siendo el tubo conductor de un estado de espíritu... Antes que arte revolucionario, ya podemos prever que la soviétización del arte, esa segunda etapa del arte social, entraña la muerte de lo revolucionario y la estabilización de unas conquistas en cierto modo ajenas al arte.

El arte social aparece dividido en dos grandes esferas, negativa la primera, en un sentido de construcción, y positiva la segunda... ... El mundo capitalista tiene --tuvo-- sus mitos, basados siempre en el aprovechamiento de lo real, de un horizonte de objetos visibles que no perturbara los fundamentos de sus automatismo social... ... Sobre estos temas había que hacer una revolución... el impresionismo, en su revolución óptica es alejamiento. El ojo se aleja del objeto, un poco embelesado... ... Poco después vendrían los expresionistas, regresando a la línea, pero maltratando la realidad del objeto... ¿De donde venían estos grupos sociales? Piscator, Mehring, Heartfield, Welk, Grosz, Toller, Pallenberg, etc. De la guerra. En su mayoría hombres de una escuela disolvente: Dadá. No había que cabiar de política sino de espíritu, parecían decir todas estas voces... ... Kokosch-

ka con sus emigrados epilépticos, Dix con sus maternidades anémicas, Kollwitz con sus niños raquíticos, Barlach con sus héroes obligados, Grosz con el amor de los sifilíticos. No hace la pintura propaganda de santos ni de frutos. La pintura trata de solucionar una crisis que por igual todo lo envuelve. En un sentido de construcción hemos dicho que esta pintura era negativa. La esfera positiva estaría en manos de los artistas puros, de los absolutos, de los abstractos, de los formalistas... En Europa se vuelven a iniciar las tendencias raciales y la neue sachlichkeit, el regreso táctil al objeto, su reconocimiento y gozo puede ser un síntoma de reconciliación con el mundo. En Europa no tenemos, ni mucho menos, nuestros problemas resueltos... todo reconocimiento de ese viejo mundo en el que las tendencias creacionistas han levantado sus arquitecturas más puras, puede simplemente abortar un mundo nuevo y malograr un auténtico arte social, es decir, un arte genuinamente de nuestro tiempo. "

A lo largo de éstos y otros párrafos de su argumentación hay una clave que Westerdahl margina deliberadamente, una cuestión que había sido fundamental en el debate soviético pero que el canario no acepta: la posibilidad de entender el "arte nuevo" en la perspectiva de una nueva tranfiguración de los mitos burgueses a los que él alude. En España, este "arte nuevo" era una realidad en abierta oposición al arco de ideologías artísticas dominantes, una opción artística que no había logrado consolidar su mercado ni convertirse en patrimonio ~~dominante~~ hegemónico de una ideología de clase. El pro-

ceso artístico que ya había madurado en Europa no era en nuestro país más que un ambicioso proyecto.

Meses después, G.A. publicaría un largo artículo del pintor Luis Castellanos que volvía a incidir sobre los argumentos de Boukharine (125). El texto procedía de una conferencia dictada por Castellanos en una exposición de su obra "constructiva" en el Ateneo madrileño (23-VI-1934). Las declaraciones de Boukharine son tachadas por Castellanos como intolerables; las posiciones de éste se articulan en puntos concretos y terminan en un violentísimo ataque a la cultura soviética:

" 1º en defensa de lo 'abracadabrante', 'extraño a la vida real' o trabajo sobre la forma pura, que de estas tres maneras califica Boukharine a la revolución en el arte de hoy.  
2º Contra la propaganda política por medio del arte. El arte se debe propagar a sí mismo.

3º Contra el realismo naturalista fotográfico representativo de la vida real tal como la vemos en la calle, en el campo o en la casa.

4º Contra la deificación, por medio del arte, del jefe religioso, inteligente economista o entusiasta obrero de base. Esto es hacer lo mismo que durante siglos han venido imponiendo a los artistas los regímenes opresores de todas las clases.

5º Contra la transformación de la pintura o escultura en literatura o relato de hechos...

6º Por una arte de masas, pero bueno. Por la creación de un arte universal, pero exquisito...

7º En defensa de la forma pura sobre cuyo trabajo podremos conseguir únicamente construir este mundo plástico y esta escuela definidora (por medio del arte) de nuestra época..."

En el mismo número donde aparece la segunda parte del artículo de Castellanos (VIII-1934), se publica un artículo anónimo traducido de "Le Mois" (I-V y I-VI de 1934) por Angel Fernant y titulado "Debates: el arte y lo social. La teoría marxista del arte en la Rusia Soviética". En él se vierten violentas críticas a los intentos soviéticos (Keltujala, Th. Schnit, Ioffé) de articular una metodología marxista de la historia del arte y la literatura a base de esos mecanicismos sociologistas contra los que ya prevenía Engels en sus archiconocidas cartas a Joseph Bloch y a Conrad Schdmith (126). La postura antisoviética de G.A. (en lo referente a la plástica) se iba perfilando cada vez más.

En el número de noviembre de 1934, Pedro García Cabrera analizaba ("La concéntrica de un estilo en los últimos congresos") la trayectoria del arte contemporáneo hasta desembocar en los conflictos de la Unión Soviética. El contenido de los debates de Jarkhov de 1930 y del Congreso de Escritores Proletarios que acababa de celebrarse en Moscú (agosto de 1934) ocupan un largo espacio en este artículo. Reproducimos algunos de los argumentos principales de García Cabrera.

"Una gran parte del arte de nuestro tiempo--aquel que se imanta de una tendencia constructiva--, viene recibiendo

insistentemente por los críticos más representativos de un nuevo sistema social los más duros trallazos y anatemas... Desde Plejanov este recusamiento por las puras formas, por este juego que se recluye al parecer en una atmósfera incontaminada de las angustias de nuestro tiempo... El arte abstracto expresa mejor que ningún otro prisma de nuestro tiempo la tragedia del hombre contemporáneo, porque le remonta a un escenario cósmico. Sus líneas desintegradoras son como las fuerzas físicas que recorren las órbitas de astros casi apagados...  
 ... Pues bien, pueden deshecharse estas forjas artísticas por el hecho de haberse generado en el derrumbamiento del sistema capitalista? ¿No es este arte simultáneo en sus fines y en su tiempo a un sindicato obrero, a una técnica mecánica maravillosa? ¿Es <sup>la</sup> destrucción de <sup>estas</sup> formas últimas, refinadas de la civilización lo que persigue el socialismo? ¿O es por el contrario el poner todas estas conquistas al alcance de la colectividad? Por eso consideramos que los que niegan en absoluto este repertorio de formas, y ya no quedan en el panorama occidental sino formas, en todos sentidos padecen aquel infantilismo crítico de cuando las masas la emprendían contra la máquina porque desalojaba operarios... Rusia, mientras no frague una conciencia interior, de frontera adentro, ha de sostener la dura barrera de la dictadura, limitando toda actividad a su propia organización y paralizandotoda corriente osmósica que pueda entorpecer la marcha de su estructura..... El menosprecio por las expresiones nuevas, las más flexibles conquistas literarias, las mas caldeadas derivaciones del arte nuevo, han reco-

gido con preferencia formas periclitadas que se han quebrado al insuflarlas contenidos calientes . El menosprecio por las expresiones nuevas, a pretexto de estar deshumanizadas, ha creado el pecado y adherido a él la penitencia. Sólo cuando la U.R.S.S. logre separar escorias y gangas reaccionarias y se asimile los elementos más vivos y vibrátiles de las últimas generaciones europeas, entrando en una verdadera combustión los alientos revitalizados de un pueblo, de una conciencia que se siente emerger como una aurora boreal acuchillada de temblores inéditos, es cuando fondo y forma dejarán de existir independientemente, como en las reacciones químicas, los cuerpos que originaron el nuevo parto fecundo..."

En el número de enero de 1935 se añaden nuevos elementos al debate con la traducción del texto de Herbert Read "Significación social de arte abstracto".

Sin embargo, el año 1935 va a introducir un nuevo factor a la polémica: la ruptura definitiva entre surrealistas y comunistas durante el el "Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura" de París. La inclinación, cada vez mayor, de G. A. hacia el surrealismo, unida a la promesa del grupo francés de acudir a visitar Tenerife, el-iminan del debate de los canarios el tono de imparcialidad constructiva que habían mantenido hasta ahora (imparcialidad condicionada, por supuesto a sus propias posturas).

Resulta significativo comparar la escrupulosa atención que el grupo canario presta a los sucesos de la Unión Soviética o a los debates de los congresos internacionales (127) con la total ignorancia de sucesos españoles como las "Exposiciones de Arte Revolucionario" o, en general, de todo el panorama de tensiones ideológicas y políticas que se estaba desarrollando en la Península (la revolución de Asturias, por ejemplo, es un hecho que las páginas de G.A. silencian completamente). No obstante, al conocer la existencia de la revista "Octubre", G.A. había dado noticia de ella en el número de julio de 1933:

"aparece 'octubré', revista española de artistas y escritores revolucionarios. César M. Arconada escribe un interesante trabajo crítico de relación. Piqueras hace aclaraciones sobre las adaptaciones del cine proletario en los países capitalistas. Emilio Prados hace el viraje de Rafael Alberti de lo puro a lo social. Constituyendo un frente de poetas revolucionarios. 'octubre', --dice inicialmente-- está contra la guerra imperialista, por la defensa de la unión soviética, contra el fascismo, con el proletariado'. En ella se presiente ya la fuerza de esa ola revisionista en que se agrupan figuras de positivo valor y cuya actitud de sincera dureza, más justificada aun en una revista de tendencia, se hacía necesaria en el paisaje español".

Pero volvamos a la visita de los surrealistas. Esta motivará, en el seno del amplio programa de actos que ya detallamos en la cronología de 1935, la publicación del artículo de Bretón

"Posición política del arte de hoy" (nº 35, IX-1935), fragmento de una conferencia pronunciada por Breton en el Ateneo de Tenerife. Esta conferencia era exactamente la misma que había pronunciado en Praga el 1-IV-1935 (128). Este mismo número de G.A. se reproducía también el discurso de Breton al Congreso de los escritores para la defensa de la cultura. G.A. no daba ningún dato de referencia sobre estos textos (129), pero en ellos estaban contenidos los puntos más importantes de la confrontación entre surrealismo y comunismo. De hecho, el discurso de Breton apenas había sido tomado en cuenta en el Congreso de París y, a decir de su autor, auténticamente boicoteado (130). Sin duda, G.A. hubiera entrado en el debate minucioso de los términos de esta confrontación, pero por estas fechas la periodicidad de la revista había decaído notablemente (sólo publicará ya 3 números hasta la guerra civil), y no tuvo espacio material para ello. A pesar de estos inconvenientes, Pérez Minikhará un breve recorrido de los sucesos de París en su artículo "Ediciones surrealistas 1935. 'Du temps que les surréalistes avaient raison'" (131). Las palabras de Minik daban una visión inequívoca de las posiciones adoptadas por el grupo canario:

"Lo esperábamos. También esperábamos que el grupo surrealista francés quedara al margen del congreso de París. Este congreso franco-soviético que parece un corolario a los pactos guerreros de no agresión y de aislamiento de Alemania.

Y con dolor habíamos de ver, como la poesía y el arte surrealista, la única seria aportación revolucionaria a la cultura europea, se la desplazaba a la calle desde las salas con defi-



cientemente alumbrado eléctrico, de la Mutualité... Y es que la ortodoxia, cualquier ortodoxia, fue siempre el espíritu asesino más cruel, de toda ascensión del hombre libre..." Todo este vivero de problemas angustiosos del tiempo, ha quedado fuera de la sala del congreso de París. Por lo tanto en la calle. Y en verdad, que los artistas auténticos tienen que resolverlos allí."

De las posturas de G.A. en 1936 ya hemos hablado en nuestra cronología. Estas se ejemplifican claramente en los escritos de su número 37 (III-1936) : "Posición" y "Actividades del espíritu". Pero sobre todo lo hacen en el de Pérez Minik "Diálogo con 'Nueva Cultura'", artículo en el que se entraba en polémica con la revista valenciana (y volvía a aparecer el fantasma del congreso de París):

"La revista 'Nueva Cultura' de Valencia, que presenta una cierta configuración marxista, a quién hemos seguido vivamente, por su agresividad contra estamentos putrefactos de la actual sociedad cultural española... lanza un manifiesto que va contra lo que pudiera llamarse cultura tradicional española... 'Nueva Cultura' puede ser exponente en España de las nuevas tendencias de comunión y de amor hacia el hombre en sí, que arrancan de la última posición del comunismo ruso y de las conclusiones de los intelectuales soviéticos, y de otra parte, expresión en nuestro país del Congreso Internacional de París para la defensa de la Cultura... Encontramos bien el mani-

fiesto y hemos leído partes que suscribiríamos en <sup>su</sup> integridad. Su tono reformador, su espíritu reivindicatorio, su enojo contra todas esas formas actuales de la cultura burguesa, que vienen a ser formas de evasión y cobardía, y a la que se han dado con tanta cautela gran parte de los escritores españoles... .. Como tal manifiesto y grito, es difícil precisar donde acaba el grito y se inicia el sermón edificante para administrar los contenidos de la nueva cultura, y cual ha de ser la llamada al orden de los artistas que han de servirla.

Desde este momento ya no podemos andar juntos a 'Nueva Cultura'. Aparece ya una confusión entre el cauce propio del arte en general y su auténtico devenir histórico, que tiene <sup>sus</sup> límites, y acaso una prístina arbitrariedad, y su servicio a una forma política determinada... .. El arte no necesita ser comprendido, ni hemos de valernos de la inteligencia práctica para llegar a él, ni tiene sentido lógico o moral. Actividad del espíritu donde se pueden andar todos los hombres. Jamás hemos preguntado el sentido de una nube azul, ni el alto vuelo de un pájaro. Ni que esta piedra está así sentada, ni a qué se parece. Ni comprensión del amor hemos intentado. Así como un hombre permanece quieto y detiene el mecanismo de su consciencia y su necesidad cotidiana, el arte llega con sigilo y en son de posesión."

Incluso en su último número (VI-1936) G.A. seguirá hurgando en el problema, como lo demuestra el cuestionario que la revista dirigió a Kandinsky, cuya orientación martillea

insistentemente en el tema del compromiso del artista y de su producción.

Pero, como ellos mismos habían reconocido en su primera posición de 1932, G.A. era una auténtica isla en el panorama español y, como tal, su abordaje al problema constituye un auténtico bloque aparte, aislado de lo que a este nivel estaba ocurriendo en la Península, donde los "croquis conciliadores" eran cada vez más difíciles de articular.

El debate arte-sociedad en la Península. 1932-1934.-

Volvamos al 1932 en que abandonamos la Península. Un año antes de fundarse la U.E.A.P. de Valencia, Renau había escrito su artículo "Fundamentaciones de la crisis actual del arte (132) en la recién aparecida "Orto". Los objetivos de este texto eran demasiado pretenciosos y los razonamientos nos muestran un Renau menos preciso y coherente del que veremos en tiempos de "Nueva Cultura":

"Al revisar el sentido de ordenación en que hoy encontramos valorizados los diversos elementos constitutivos de la gran complejidad cósmica, la nota más característica que apreciamos es asumida por un sentido eminentemente egoísta que ha predominado en esta jerarquización, en razón directa con la medida en que estos elementos concurren a fundamentar el interés individual. Esta tendencia de la actividad humana ha ido determinando, a través de un largo proceso histórico, la actual ambientación social, donde encontramos al individuo asociado con el síntoma cada vez más definido de extremar su personalismo, de servirse de toda circunstancia externa como de una adecuación para justificar o fundamentar más y más empíricamente su menor sentido o formalismo subjetivos... Esta sociedad ha perdido la ley íntima que regula y da el justo sentido a la actividad humana... En consecuencia a esto, mal podría el Arte convivir con un ambiente precisamente vacío de aquel equilibrio elemental en cuya sublimación esencial basa su más legítima y absoluta razón de ser... Pero, afortunadamente, un gran núcleo de la humanidad de hoy, consciente de la anómala posición de la

actual sociedad humana, dirige todas sus energías a la constitución de un nuevo sistema estructural, tomando como punto de partida la resolución de aquellos problemas que afectan a las más primarias necesidades humanas... .. Como anteriormente hemos constatado, en la presente circunstancia, el Arte, como tal, no existe ni podría subsistir. Pero indudablemente, la fundamentación de la economía como elemento primero y general, parte de dar soluciones de un interés más inmediato y capital, nos dará definitivamente la del Arte, así como la de todos los elementos perdidos o desorientados en la enrarecida neblina de este expirante ciclo histórico."

Cuando en mayo de 1933 la U.E.A.P. publique su manifiesto fundacional (132') la toma de postura y el contorno del problema estará mucho más definido (Renau está en el comité provisional que firma el manifiesto):

"... En medio de esta épica lucha y de esta formidable agitación que hoy conmueve al mundo, los intelectuales, los artistas, los escritores, se ven condenados a venderse, a ser utilizados como instrumentos de una burguesía corrompida y sin fuerza vital, o a luchar al lado de la revolución para salvar su vida y la vida ~~y la vida~~ de la cultura. Cuando en estas horas universales de crisis y decadencia de la sociedad y de la cultura, todos los problemas humanos adquieren un valor dramático y elevan la vida a un tono agudo de intensidad y de energía, el desentenderse de ella, el recluirse en la soledad para pro-

ducir una literatura y un arte puros y deshumanizados (observese la cristalización de las ideas orteguianas), es una cobardía de deserción y un crimen de lesa cultura. Nosotros no queremos volver la espalda al mundo; por el contrario, intentamos sumergirnos en el espumoso torrente de la vida y con las armas de la inteligencia y del espíritu de epopeya por abrir brecha en la historia, por la creación de nuevas formas de vida, por un mundo nuevo y por una civilización más justa y más humana..."

Páginas atrás hemos visto la escasa concreción que la revista "Octubre" brindaría al tema de las artes plásticas y que su incidencia crítica sobre el tema cultural recaía, sobre todo, en la literatura o en el cine. Aun así, como dice E. Montero "no hay aportaciones teóricas en 'Octubre' sobre lo que podía ser la nueva literatura por el lado español. Sólo<sup>en</sup> el trabajo de Arconada 'Quince años de literatura española' se aventura un juicio de situación de los grupos literarios que se van formando al aire de la intensificación de la lucha de clases" (133). En cuanto a los puntos de referencia ideológicos de la revista, la única apoyatura sólida se imbrica en el congreso de Jarkhov de 1930 y en una serie de textos aislados procedentes de distintos momentos del debate soviético y europeo (Engels, R. Roland, Lunartcharsky, Zelinski, etc.). "Octubre" sólo aporta al debate sobre las artes plásticas las proclamas de la "Exposición de Arte Revolucionario", que ya hemos recogido, o declaraciones tan escuetas como la de E. Delga-

do:

"Nosotros, desde luego, estamos contra toda tendencia artística que se denomine a sí misma apolítica. Vivimos en una época de luchas terribles en que la faz del mundo se va a transformar totalmente y no puede admitirse la postura inhibitoria, que a la larga favorece una corriente contraria. El arte no está más allá ni más acá de otros valores humanos, por igual eternos. Está en la vida misma y hay que encuadrarlos en sus límites exactos. Hablar de una arte apolítico en estos momentos equivale a una traición en el terreno de la cultura.

Nosotros tampoco pretendemos un arte político, tendencioso, sino una arte vivo que refleje el lenguaje de nuestra época." (134).

El Arte y el Estado . 1935.-

Del lado del fascismo, las cosas andaban bastante menos claras. Durante la época republicana, desde el fascismo ( o mejor, desde autores con posturas políticas fascistas) sólo logra articularse un texto significativo en torno al tema de las relaciones entre la producción artística y la sociedad: "El Arte y el Estado" de Giménez Caballero. Se trata de una atropellada y heteróclita mezcla de análisis y propuestas, cuyos contenidos y estructura deben más a la figura del propio Giménez Caballero que a una ortodoxia ideológico-política determinada. Hay dos componentes fundamentales que articulan este ensayo: el pasado "vanguardista" de "Gecé" y el radical viraje político experimentado por este autor a partir de los años treinta. El primer componente data a sus reflexiones de un profundo y minucioso conocimiento de la estructura interna de los fenómenos del arte contemporáneo. El segundo, su dirección política cada vez más explícitamente fascista, introduce en su ideología cultural algunos fantasmas obsesivos a través de los que intenta reinterpretar la cultura contemporánea: culto a la nueva Italia, antijudaísmo, antibolchevismo, vitalismo, antirrationalismo, occidentalismo, etc., y un cierto metafisismo religioso. El resultado es una combinación extraña y desigual en coherencia, profundidad y originalidad. Pero, sobre todo, una obra difícil de valorar en toda su extensión. Para Giménez Caballero, las causas de la crisis del arte occidental eran



"la máquina", "el purismo" y la "ausencia de mercado". La máquina porque "las artes auténticamente contemporáneas --aparte de la arquitectura-- eran, por ejemplo, artes mixtas, como el cine, como la radiofonía, como las artes gráficas y de propaganda (prensa ilustrada, carteles)" (136). El purismo porque "a fuerza de destilaciones y más destilaciones ha terminado por no tener nada que destilar y trabaja en vacío. Sutilizando el ímpetu poético, adelgazando la vitalidad creadora, ha llegado el arte puro a una pura fórmula ósea, rígida, a una mueca glacial y cadavérica de un verdadero suicidio, a un quitarle la poca vida que aún le sostenía. Cada día desconfiáis más de los artistas y poetas puros. O son unos retrógrados, o-lo que es más fácil- unos vividores"(137). La ausencia de mercado porque "todo arte se compone de tres factores esenciales: un artista o productor; una obra, o producto; y un consumidor, o público... Al final de la guerra pareció triunfar la pintura pura o cubista. Se centralizó su mercado en París. Se erigió a Picasso en el patriarca de esa escuela, y al poco tiempo, París era una colonia pictórica, el paraíso de los plásticos vanguardistas... Pero poco a poco--en estos últimos años-- llegó la crisis. Los caballetes de las mansardas parisinas fueron cerrando sus patas. Las revistas comenzaron a dejar de publicarse... la razón de la crisis era esa: el lujo. La hipertrofia capitalista. La decadencia del espíritu occidental de empresa, individuante, sensual y suntuario. Caprichoso..... El espectador, la gente, siguió en las verjas de hierro, a las puertas, dando gritos, hasta que se cansó y se desparramó por cines, por carteles, por

altavoces de radio, por un arte piadoso y acogedor que le entretuviera la pena y el dolor de vivir... Los cuadros se empezaron a cotizar como acciones de empresas en marcha. Subían los Picassos tantos enteros. Los Braque o los Max Ernst bajaban otros tantos... Sobrevenida la crisis económica, esa clientela mercantil y 'snob' fue desapareciendo. Italia estaba cerrada para tal clase de adquisiciones. Rusia, no digamos. En España, patria de Picasso, no se le conocía ni con su nombre completo: Pablo Riuz. De Alemania fueron barridos por Hitler los principales mercaderes del arte. En Norteamérica estalló el desbarajuste financiero. En Sudamérica se 'congelaron los créditos'. Inglaterra seguía sonriendo con su <sup>fría</sup> risa tradicionalista y un poco estúpida..." (138).

Con "El Arte y el Estado" puede hacerse un experimento muy curioso: si quitamos de algunos de sus análisis (y no sólo los que acabamos de reproducir) los fantasmas obsesivos que antes hemos citado y retocamos el estilo de algunos razonamientos, nos quedarían textos capaces de figurar como prólogo a las propuestas artísticas de algún sector de la izquierda. Giménez Caballero había sabido poner en candelero las claves más importantes de la crisis del arte contemporáneo, claves que aun hoy siguen siendo válidas como puntos de apoyo para cualquier reflexión: 1º) crisis de los géneros artísticos, 2º) el arte como proceso de comunicación, 3º) el arte como proceso de producción implicado en un circuito económico, 4º) las opciones lingüísticas como opciones patrimónicas de grupos sociales determinados, 5º) desencadenamiento de una desfuncionalización

de la producción artística, es decir, algo que nos conecta con la reflexión contemporánea en torno a la "muerte del arte", ...etc.

Cirici Pellicer ha resumido el contenido general del libro siguiendo el propio relato de éste (139), por lo que nos parece innecesario resumirlo. También ha entresacado algunos de sus temas claves, como la oposición a una visión culturalista del arte, la "esperanza de un Picasso y un Le Corbusier fascistas", etc. etc.; pero, sobre todo, esa actitud por la que Giménez Caballero concibe el arte como una técnica de conquista del poder. En poco más que en esto último se concentra la alternativa que Giménez Caballero proponía en 1935:

" El arte ha estado siempre al servicio de algo. Lo que ha variado es el nombre de ese algo ... .. !Desenmascaremos esa hipocresía de lo bello puro, de la Belleza independiente ... .. cada época pone su ansia de belleza donde pone su idea de servicio . Nuestra época la ha puesto --como la Edad Media-- en el ansia de lo colectivo... .. El arte es propaganda. La palabra propaganda parecerá a un humanista , a un kantiano, a un crociano, a un apriorista, a un hipócrita de esos del arte por el arte , una verdadera aberración, algo así como una blasfemia... .. ese término de 'propaganda' no sólo procede de la era dinámica industrial en que vivimos. Su verdadero origen es religioso. De propaganda fidei, se llama en Roma a la Congregación de cardenales encargada de expandir el catolicismo ¿ Y acaso la Santa Cena no fue un concilio preparatorio de la propaganda apostólica?... .. El Arte es sencilla-

mente una técnica de conquista. Técnica guerrera. Es algo así como poseer una mujer, tras largo deseo, y preñarla de un hijo nuestro..." (140)

La alternativa de un arte con vocación política quedaba muy clara desde un punto de vista funcional. Cuando Giménez Caballero intenta perfilar los extremos del lenguaje artístico que había de virtualizar esta alternativa la cosa se torna mucho más confusa y, desde luego, esperpéntica:

"A primera vista podría sorprender que un artista joven, avanzado y de gran talento plástico como Dalí, haya caído en esa glorificación de lo que se tenía por más cursi, repugnante, burgués y mediocre: el estilo catalán o modern style de fin de siglo. Y, sin embargo, no hay contradicción. Es un fenómeno en arte --paralelo al político-- que obedece a una misma causa: el regionalismo. El regionalismo es una consecuencia de la metafísica romántica, naturalista y subversiva, utilizada hoy por la Rusia comunista y por la Francia liberal, para impedir toda posible unificación en principios clásicos, cristianos, catolicistas e imperiales...Y ese espíritu judaico se complacía en acentuar el espíritu nómada, errátil y despojado de la nueva arquitectura. De ahí la obsesión por las casas-buque, Por los lechos-literas, las alcobas-camarotes, las ventanas-escafandras. De ahí el culto excesivo de la nueva arquitectura por los valores materialistas: confort y confort, hasta el paroxismo. Adoración solar. Deshumanización y geometría. El

espíritu humano y creador de los primeros orígenes de esta arquitectura, se transformó en el espíritu característico del revolucionario judaico: lo nómada y lo materialista ... .... El reciente descubrimiento de 'Roma' por Le Corbusier --el gran apóstol funcionalista-- significa uno de esos síntomas indudables y hermosos de la salvación que espera a la 'nueva arquitectura' tras el fracaso de su revolución bolchevique y mundial... ... Primacía del Estado; primacía de la Arquitectura. Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado. Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo --genio de Roma, jerárquico, ordenador-- ha llegado al mundo. Que las otras artes --como falanges funcionales-- se disciplinen y preparen para ocupar su rango de combate y ordenamiento. La arquitectura tiene el puesto de mando. El Estado. Roma." (142).

Hay además textos acerca del papel del artista, del sentido de la literatura y un etcétera demasiado largo para el espacio que podemos dedicarle. Hay, sin embargo, un párrafo que merece ser recogido porque concentra, mejor que cualquier otra de sus reflexiones, el verdadero sentido político de la propuesta de Giménez Caballero:

" No hemos, pues, de extrañar que países --Rusia, Italia, Alemania,-- donde lo colectivo y lo estatal como fenómeno religioso y nacionalista se ha sublimado, el primer Ministerio que potencien haya sido ese mágico y nuevo de Propaganda. Mágico y nuevo, pero viejo y mágico como el mundo... ... En 1933 se

creó en Alemania para Goebbels, el mago del nacional-socialismo, el Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda, recogiendo en él todas las actividades que, desperdigadas, andaban por otros departamentos. En ese mismo año de 1935, Italia ha hecho esa misma concentración orgánica. Rusia fue la iniciadora, en los mismos orígenes bolchevistas, como veremos al estudiar el Teatro ruso, de propaganda. (Yo os pido, fascistas de España, que seáis piadosos conmigo cuando triunfemos. ¡Dadme ese ministerio! Sólo os lo cambio por un sillón de Gran Inquisidor.)" (143).

"Nueva Cultura". 1935-1936.-

Antes del estallido de la Guerra Civil y desaparecida "Octubre", el último foco importante del debate sobre el compromiso político de las artes plásticas será, naturalmente, "Nueva Cultura". Su reedición facsímil, así como los amplios testimonios que Renau ha dedicado al encuadre de la revista valenciana (144), sacan a la luz un material cuyo análisis y valoración abren un ancho camino a la investigación.

Ya desde la fundación de la U.E.A.P. en 1932 (?) (ver la nota 132'), los objetivos del grupo valenciano estaban bastante perfilados, como después quedará corroborado por el "El-amiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios" de 1933. Sin embargo, como ha dicho Renau, "NC no fou mai òrgan de la UEAP: aparegué, com a revista independent, en gener 1935, i sols a partir de març del 1937 fou òrgan oficial de la nova organització valenciana Aliança d'Intel.lectuals per a Defensa de la Cultura." (146). Por otra parte, la continuidad orgánica con "Octubre" tampoco fue posible pues los redactores de ésta no vieron con demasiado entusiasmo el proyecto de la revista valenciana (147). Renau nos ha descrito también, prolijamente, las relaciones de NC con el Partido Comunista:

"...Vés-t'en tranquil a la teua terra (pone estas palabras en boca de Pepe Díaz, secretario general del Partido), saluda els altres camarades de part nostra i a treballar molt...  
...haveu demostrar ser uns bons comunistes i teniu la confiança

del Partit; pinteu, escriviu i publiqueu el que millor us parega, amb total iniciativa i llibertat ... .. I no us poseu gallitos amb aixó que sou "l'únic" grup que tenim!..." (148).

Así pues, NC se presentaba como una plataforma para el debate político y cultural abierta al pensamiento de sus propios colaboradores y no sujeta a una estrategia cultural excesivamente ligada a la política del Partido:

" El IV Congrés del P.C.E. suposà un viratge de quaranta-cinc graus respecte a la política envers els intel.lectuals -- que és el que ací concerneix--. En els cinc anys de vida de la nostra redacció, ni la direcció central del P.C.E. ni les instàncies intermèdies censuraren ni que fous una sola vegada l'activitat de NC. I aquí estan els companys de la redacció i molts col.laboradors per donar-ne fe. Puc dir, amb tot coneixement de causa, que NC fou una revista lliure i independent en el sentit que érem totalment responsables del que dèiem i fèiem." (149)

Estos datos son importantes para centrar el conjunto de sus textos sobre el debate artístico, que no representan la opinión de un partido, entre otras cosas, porque éste no llegó a articularla (al menos hasta la guerra).

Al margen del trabajo puramente plástico de su vertiente gráfica (fotomontajes de Renau y dibujos de Climent, Carreño, Manuela y Antonio Ballester, E. Vicente, Souto, Prieto, Gaya,



Arteta, solana, etc.) y de los artículos de Carreña sobre "El arte de tendencia y la caricatura", a cuyo sentido programático ya nos hemos referido ( ver cronología de 1935), los textos que más directamente nos conciernen ahora son los que giran en torno a la carta que NC dirigió al escultor Alberto(150). La carta llevaba por firma la cabecera de la propia revista, pero Renau nos ha aclarado la paternidad de este texto:

"La Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto (núm.2, febrer 1935) l'escrivírem plegats (se refiere a F. Carreño y a él mismo), en un mà a mà molt intens i laboriós. Potser la nostra argumentació resulte ara un poc ingènua i esquemàtica. Però en el context d'aleshores no ho era tant, i no vacil·le a calificar aquest treball d'històric, car així ho fou per al nostre destinatari principal..." (151)

La mencionada carta se encabezaba así:

.".Cuatro circunstancias -- hechos objetivos en la situación de una parte de los intelectuales españoles-- justifican nuestro intento:

- 1) El hecho de que estos intelectuales se pronuncien contra la ola de la anticultura fascista y que hasta hayan llegado a comprender en este hecho la consecuencia lógica de la general descomposición del capitalismo.
- 2) Su consciencia de la necesidad del cambio de este sistema por otro más justo y racional, en el que ellos mismo puedan adquirir lo que en el presente les es imposible: la necesaria tranquilidad para producir la obra de arte.

3º) El que hayan llegado a comprender claramente que sólo el verdadero pueblo --el de los obreros y campesinos-- es el llamado a crear esta sociedad, esa tranquilidad para la creación artística.

4º) Y, en fin, el hecho --capital para nosotros-- de que estos representantes del mundo intelectual no hayan llegado a comprender todavía el papel formidable que juega la cultura en el sistema inhumano de convivencia social, en la atracción a la causa fascista de los valores individuales de la cultura española y en la creación de instituciones culturales del fascismo, condiciones indispensables para el fortalecimiento ideológico de éste.

De tí, Alberto, y de las demás fuerzas intelectuales de la plástica, los que ya habéis comprendido que el fascismo no es un fantasma, sino una realidad que se acusa en el panorama español, de vosotros, que, impertérritos todavía, no veis el avance positivo de sus fuerzas disciplinadas que se aprestan a cumplir su obra de integración fascista de la cultura española; de vosotros, decimos, esperamos el rompimiento definitivo con las reminiscencias pequeñoburguesas del individualismo que os privan de la realización integral de la obra de creación artística..."

A continuación, se trazaba un análisis del inmediato pasado artístico español, (desde el Goya) se contenían los principios crítico alternativos de NC. Seleccionamos algunos trozos significativos:

" Para la existencia de un grupo compacto, con vida propia, es esencial la unidad de sus elementos dentro de un

mito. La ausencia de un ideario totalitario y común dentro de los Ibéricos determinó la disgregación de éste. La sociedad española no producía suficiente ambiente espiritual que pudiera servir de base y estímulo a una estética vital y unitaria...

... La reacción del cubismo contra el impresionismo --convertido ya en puro estilo-- indica, o mejor, expresa el cambio de dirección de una burguesía que abandona el análisis científico de la Naturaleza para concertirse en metafísica, huyendo así de sus propias contradicciones interiores...

...!Cuán diferente la posición del año 32 a la del 25! (habla de la S.A.I. de "Arte") No se trata ya de luchar y desplazar a lo que ellos habían llamado arte decadente y putrefacto. Se trata ahora 'no de ir en contra de nada sino de complementar lo que existe, de impedir --eso sí-- que nadie trabe la expansión de cualquier movimiento de cultura' Se pide parte del botín oficial y se acepta la convivencia con las fuerzas enemigas. Es la Democracia (NG no menciona el manifiesto de la A.G.A.P., de 1931, que venía a pedir esto mismo y que había firmado el propio Renau)... ... La evidencia de la farsa republicana determinó el desengaño y escepticismo de los artistas inteligentes con respecto a las soluciones estatales y la necesidad de un cambio fundamental en la raíz misma de las cosas, empieza a germinar en sus conciencias. Una multitud de miradas se dirigen a Rusia. Es entonces cuando del fondo común de esta simpatía surgen dos tendencias en los artistas: los que comprenden que el arte ha de expresar --realizar-- esa simpatía y los que, circunscribiéndola dentro de un mundo

absoluto e integral, al margen del espacio y del tiempo, que no debe --siquiere salvar su propia esencia-- inmiscuirse en las cuestiones sentimentales, humanas y consuetudinarias. Los primeros de éstos, comprendiendo el papel que la cultura juega en el aceleramiento de los acontecimientos inevitables, ponen su arte en cuerpo y alma al servicio de la causa histórica de los proletarios. Los segundos --consecuentes con su dualidad ideológica-- insisten en que hay que elevar a las masas al nivel espiritual de las normas unilaterales y abstractas de su arte...

El artículo continúa haciendo un análisis de la historia de los movimientos plásticos españoles, con fuertes críticas a la postura de Luis Castellanos frente al arte soviético y con una reflexión final sobre la plástica de Alberto:

"...El realismo popular y elemental de Alberto, en su primera época, podía haberse conducido a un arte de tendencia social de la fuerza de un Goya, Daumier o Grosz: Pero en el mundo del arte contemporáneo pesaba decisivamente la concepción idealista del arte y la especulación plástica como base de la creación artística..."

NC terminaba con una ~~exhorta~~ ción:

"Tú mismo, Alberto, con el corazón a flor de labios, has dicho: 'Estoy avergonzado. Me he encontrado sólo, demasiado sólo en el fondo de mi cueva, y los gritos heroicos de mis campesinos, sublevados, daban con sus ecos un color de angustiada cobardía a mi aislamiento...' ...Por esto, amigo Alberto, cuando alguien te dice: 'la ciudad'; y tú replicas 'el campo'; nosotros te gri-

tamos a pleno pulmón: '¡La ciudad y el campo juntos, a iluminar la nueva aurora!'. El momento histórico nos indica que si queremos poner a salvo nuestra integridad profesional y nuestra dignidad de hombres, debemos seguir a los proletarios de la ciudad y del campo allá donde vayan, allá donde fatalmente han de ir, y que, hecha la composición de lugar de nuestras conciencias, debemos ayudarles con nuestros instrumentos intelectuales a llegar antes a su destino histórico, que es el de la cultura misma y el de la continuidad de la historia humana."

Nuevamente, como había ocurrido con el artículo de Arconada en "Octubre", o con muchos otros textos de los que propugnaban un arte de combate, la reflexión se inscribía en el área de los planteamientos generales y de las opciones dicotómicas (y esta era una realidad que luego, desgraciadamente, la historia demostraba como cierta). El texto deja explícita la propuesta del compromiso político a través de la práctica artística y a través de los aspectos semánticos del objeto artístico, es decir, queda implícita la propuesta de un "realismo plástico". Pero por muchas vueltas que demos a éste o a otros documentos, dicho realismo no está nunca definido en sus aspectos formales con un rigor demasiado especificador. Entre otras cosas, porque esto era imposible, históricamente imposible en una España donde la realidad de la cultura oficial, de la cultura de la mayor parte de nuestra burguesía, seguía entumecida entre las múltiples especies del naturalismo que reinaba en nuestras exposiciones oficiales. Cualquier intento de codificar los aspectos formales de una opción realista hubiera generado

un equívoco explosivo. Cuando toca los aspectos del lenguaje, el debate sobre el compromiso político del arte se queda en nuestro país en la indefinición de un juego de tensiones contrapuestas e irresueltas. Esta es la clave de su complejidad y, a la vez, la base de su riqueza. Formalmente, la propuesta de NC estaba abierta a múltiples opciones, legitimables, únicamente, en el orden de su función comunicativa, esto es, en su capacidad para transmitir mensajes revolucionarios. En aquellos momentos lo revolucionario era fácilmente definible, era, simplemente, la capacidad para insertarse positivamente en la marcha de un proceso histórico general.

La respuesta de Alberto fue breve, pero concisa:

" La carta que dirige NUEVA CULTURA al escultor Alberto la encuentro demasiado extensa. A mi entender dáis demasiada importancia a los movimientos del arte español con relación al arte social. Veo una justificación en el llamamiento que hacéis y más en los momentos <sup>en</sup> que vivimos. Colocadas las cosas en este terreno, donde lo vital lucha decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales, no me voy a colocar al margen. Sin embargo tengo que deciros que esta obligación no la he rehuído nunca; creo que son dos cosas distintas las que tratáis en vuestra carta y vosotros las dejáis resumidas en una. Es de más razón que digáis: todos los plásticos, o artistas, que tengáis deseos de que la injusticia social capitalista termine, vengáis a ayudarnos en todo lo que humanamente podáis hacer, con vuestra técnica y oficio, a dar interés

a la lucha. Meternos a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios, es, a mi entender perder el tiempo. Estamos de acuerdo en que hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y que éste dura el tiempo que se tarda en implantar el ideal por el que se lucha. Pues bien: estoy dispuesto a sumarme a este arte de lucha." (152)

Pero la respuesta de Alberto no satisfizo a NC, que buscaba una línea militante decidida. La revista aprovechó la respuesta para precisar un poco más su postura en torno al realismo:

"Como esperábamos, la carta abierta que centralizada en el escultor Alberto iba dirigida también al grupo más sano e inteligente de la plástica española ha producido el efecto que preveíamos... La carta que hemos recibido del escultor Alberto nos ha decepcionado por lo contradictoria, oscura y tan para 'salir del compromiso'... ... nosotros creemos que un telegrama no es la forma <sup>más</sup> adecuada precisamente para tratar cosas de esta importancia. Creemos que la clase obrera merece explicaciones más amplias y claras... ... Nosotros te tenemos que decir que ni tú, ni nosotros mismos, ni ninguno de los artistas de España que hemos luchado durante la Dictadura contra el capitalismo (hemos sido unos verdaderos revolucionarios),,, ... Entonces nuestra lucha se reducía a la conquista de la gloria por nuestros cuadros y esculturas. Al fin y al cabo íbamos, o mo un burgués cualquiera, a la conquista del dinero, aunque le dié-

ramos a éste muchas veces un carácter mítico. Todos sabíamos que Picasso era millonario, y que París y Berlín eran los mejores mercados del mundo para cuadros y esculturas, y esperábamos la oportunidad para llevar nuestras mercancías al mercado...

... No amigo Alberto; tu no estás dispuesto a salir de la cueva en que te encuentras ni a renunciar a tu feroz individualismo, porque si te hubieras decidido con sinceridad y responsabilidad a poner tu arte al servicio de la revolución hubieras hecho lo que han hecho todos los que han dado ese paso decisivo (Gide, Aragón, Alberti, Luna etc.)... Hay que servir a la revolución con el arte. Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque éste solamente puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas... Decir arte humano en los momentos actuales, es decir, pues, arte revolucionario, ligado estrechamente a la causa proletaria. Por eso la primera condición que debe tener este arte es la de restablecer el papel educacional que éste había perdido a fuerza de abstracciones, a fuerza de crear 'mundos propios'... la segunda condición es que debe dirigirse al proletariado; aclarar sus ideas y organizar sus sentimientos de acuerdo con aquellas... (153).

En este mismo texto, NC aludía positivamente a la carta con que Rodríguez Luna respondió al llamamiento. Carta que este pintor dirigía a Alberto en términos igualmente duros:



"...a nosotros nos pertenece el otro camino, el camino que nos haga vivos: el de la revolución. A costa de lo que sea. Si es preciso tirar por inservible todo el bagaje anterior, ¡Se tira! Lo principal es salvarnos como hombres... ... Misolidaridad con los compañeros de NUEVA CULTURA, al pedirte que abandones esa posición de asceta cristiano, o de alquimista de las nubes y campos castellanos. Me uno a ellos para que te hagas -- ya que tu talento te llevará a hacerlo mejor que ningún otro -- un arte para el pueblo; que te incorpores de hecho al nuevo arte, fuerte y humano que ya se vislumbra. Perdamos el miedo a lo espectacular; al fin y al cabo, toda representación -- sea del tipo que sea -- ya supone de por sí un espectáculo; Nos engañamos cuando creemos que una abstracción no es representativa..." (154).

La páginas de NC habían pulsado, esta vez, los auténticos parámetros que, en aquellas fechas, daban razón de ser a la cuestión del compromiso político del artista y de su obra. Se habían superado la mayoría de las mistificaciones y el problema quedaba con sus términos reales al desnudo. Pero nosotros debemos cortar aquí, pues julio de 1936 interrumpe nuestro recorrido. Efectivamente, cuando sobreviene la trágica fecha el debate está encontrando sus cauces verdaderos, pero apenas los ha recorrido todavía. Ni llegará a recorrerlos jamás. La guerra supondrá el desarrollo de todas estas propuestas en un marco de urgencias, la puesta en marcha de un compromiso cosido palmo a palmo con los hechos, con las horas. El debate había

quedado en suspenso, desplazado por el ruido de los cerrojos de los fusiles. Polémicas como la que se desarrollará en "Hora de España" entre Gaya, Renau, Gil Albert y Altolaguirre (155), son, en realidad, una cierta continuación de los debates de la época republicana y reproducen categorías similares. Pero nosotros no vamos a llegar a ellas pues, aunque exista este espejismo de continuidad textual, las referencias históricas y los códigos de lectura de unos y otros escritos los convierten en testimonios ideológicos de realidades distintas.

El debate sobre el compromiso político quedó cristalizado con la misma celeridad con que quedaron congelados la mayoría de los puntos neurálgicos de la cultura española. La guerra es otra historia y julio de 1936 quedará como siempre como un fotograma inmóvil en la pantalla del tiempo.

# NOTAS AL CAPITULO V

1. Cuando confeccionamos nuestra antología (Cf. BRIHUEGA, 1979) fue esta formulación externa la que nos llevó a recoger bajo el epígrafe "Manifiestos y textos programáticos", algunos artículos de Torres García, Gasch y de Torre, que no eran sino simples reflexiones en torno al problema del arte nuevo.
2. Publicado en catalán en Un Enemic del Poble nº 8, Barcelona, XI-1917. En francés y en Italiano en Arc Voltaic, Barcelona, II-1918.
3. Cf. TORRES GARCIA: III-1917; VI-1917; XI-1917; V-1918; X-1918.
4. En Arc Voltaic hay además una dedicatoria a Pierre Reverdy, anuncios de la versión francesa de la "Oda a Guynemer" de Junoy, y del futuro "Congrés de la jeune Littérature", que iba a organizar la revista parisina Soi-Même. Todo esto en sólo 8 páginas.
5. LLORENS ARTIGAS, J. X-1918.
5. SALVAT PAPASSEIT, J. 1919.
6. TORRES GARCIA; J. III-1919
7. TORRES GARCIA, J. X-1918.

8. TORRES GARCIA, J. V-1918.

9. Aunque frustrado, D'Ors lo hace implícitamente suyo en Mi salón de Otoño (Cf. D'ORS, E.1924).

10. Cf. ANONIMO: "Hoy ha sido inaugurada la Exposición de Artista Ibéricos", en La Voz, Madrid, 28-V-1925. (sin embargo, ningún periódico reprodujo completo el manifiesto de la E.S.A.I.)

11. Los primeros textos donde se recoge la poética de la "Escuela de Vallecas" son posteriores: PALENCIA, B: 1932. SANCHEZ, A. V-1933.

12. ANONIMO: "Croniques artistiques", en Art Novell, Barcelona, VIII-1932.

13. D'Ors partió para la Universidad de Córdoba (Argentina) para explicar filosofía. A raíz de su magisterio se formó después, en Buenos Aires, el grupo conocido familiarmente como "Colegio Novecentista"

13' - Nota sobre Javeli y Rosa Rosa

14. Es curioso que en la traducción castellana del "Groc" que hizo Gallo haya desaparecido el nombre de Lorca. Tal vez por una pequeña operación de modestia.

15. APOLLINAIRE, G. "L'Antitradition futuriste". Reproducido en

facsimil en L'Europe , París, III-1975, pp. 95 a 97.

15. En este lapso de tiempo, Dalmau ha ofrecido algunas exposiciones interesantes( sobre todo la de "Arte Abstracto" y la "Neoplástica", de X y XI de 1929, respectivamente) que bien podían haber acarreado el lanzamiento de algún manifiesto.
16. TUÑÓN DE LARA, M. 1971, pág. 241.
17. "La Tierra" era un periódico de tendencias libertarias , dirigido por Santiago Cánovas Cervantes (Cf. ELORZA,S.1973) En la actualidad, Manuel Berrocoso está haciendo su Tesis Doctoral sobre este periódico.
18. ORTEGA Y GASSET, J. y otros: "Agrupación al servicio de la República. Manifiesto". en La Tierra, Madrid, 9-II-1931.
19. El manifiesto no es un contexto suficiente para determinar el campo semántico que se esconde tras el término "clase". Tampoco conocemos ningún trabajo sobre semiótica del lenguaje político en la España de los años treinta. Así pues , en el subsistema de los principios ideológicos nos vamos a limitar a los pocos elementos que nos ofrece el párrafo final.
20. Reproducido en facsimil en el paquete documental del tantas veces citado catálogo de la Exp. Conmemorativa de Dalmau.

21. TERMES, J. 4º trim. 1970, pp.49 y 50
22. BOHIGAS; O. 1970, pág 51.
23. Cf. el número especial de Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo dedicado al G.A.T.C.P.A.C. Barcelona, I-II-1973.
24. PRATS, J. 4º trim. 1970, pág. 51. Casi todas las intervenciones se centran en el tema de la proyección social de A.D.LAN. (Termes, Cirici, Rodríguez Aguilera, Molas, Gasch, Montserrat Albert, Marinello, Sans, Gomis, Prats y Tharrats). Aunque existan profundas divergencias entre los puntos de partida de unos y otros, la opinión que puede formarse tras la lectura de las intervenciones es que A.D.L.A.N. tuvo en sus actuaciones los rasgos y mecanismos típicos de un grupo microcultural. A excepción, claro está, de actos con una amplia proyección como la exposición Picasso de 1936.
25. PRATS, J. 4º trim. 1970, pág. 52.
25. Dejamos al margen el caso de revistas de tema cultural general como "La Gaceta Literaria", "Revista de Occidente", "Alfar", etc. o revistas poéticas de la calidad de la malagueña "Litoral". Ahora nos referimos exclusivamente a las revistas de temática artística.

25''. Estas connotaciones se harán explícitas en la nota inserta en el nº 23 (II-1934), precisamente, cuando se abandone este testimonio ortográfico.

26. BENEVOLO, I. 1974, pág.528.

27. ANONIMO: "Nuestro saludo y nuestros propósitos", en Arte nº 1, Madrid, IX-1932, pp. 2 a 7.

28. En los números de la revista "ART" no figura más que el año de salida.

29. GASCH, S. XII-1934.

30. VEINSTEIN, A. 1955, pág. 302.

31. WILLETT, J. 1963. pág. 54.

32. De 1926 a 1930, Meyerhold trabaja con El Lissitzky en el proyecto para la obra "Quiero un Niño".

33. La denominación parece que había sido empleada por primera vez por G. Hartlaub, Director del museo de Mannheim, aplicándola al "nuevo realismo que despedía cierto sabor socialista"; en España fue introducida por el libro de Roh (Realismo mágico). Cf. TORRE, G. de. 1965, pp. 225 y ss.

34. Cf. BENEVOLO, L. 1974, pág. 537.
35. Artículos de "ART"  
 Nº 1, 2, 3 y 6. ORIOL de MARTÍ: "Teatre, cinema sonor"  
 Nº 2. BONET, A.: "Cop d'ull a través de l'estimativa"  
 Nº 3. BONET, A.: "Apologia i detracció de la dansa"  
 CROUS, E.: "Posició i forma"  
 Nº 6. CROUS, E. "Carincloneria"  
 etc.
36. ANONIMO: "Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios", en El Pueblo, Valencia, 7-V-1933.  
 ANONIMO: "Declaración de principios", en Adelanto de la Revista Octubre, Madrid, 1-V-1933.
37. ANONIMO: "Por una literatura proletaria", en Octubre, Nº 1 VI-VII-1933, pág. 21. (En realidad, era simplemente el encabezamiento de una encuesta)
38. Varios: "Manifiesto de la Asociación de Amigos de 'Nuestro Cinema'", en Nuestro Cinema, nº 13, Madrid, X-1933.
39. ANONIMO: "Iª Exposición de Arte Revolucionario" en Octubre Madrid, IV-1934, pág. 17. El artículo es más bien una crónica apologética, aunque tenga elementos propios de un texto programático.
40. A.L. de BARAN (Utrillo, M.): 2ª semana 1898.



41. PEREZ JORBA, : 15-VIII-1919.
42. Ver nota 9 del capítulo I
43. Cf. BLANCH, J. 1976, pp. 11 y ss. y CANO BALLESTA, J. 1972.  
En estas dos obras se analiza minuciosamente la utilización del término "pureza" para la literatura. Al tener ésta una difusión teórica mayor, sus nociones se acababan extendiendo a las artes plásticas.
44. Cf. WESTERDAHL, E. IV-1934.
- 44'. ANONIMO: "Nuestras normas", en Mediodía nº 1, Sevilla, VI-1926. CANO BALLESTA ha insistido mucho en esta idea de la "superación de la vanguardia" que se dió en la literatura(cf. 1972 pp.9 a 40) . Sin embargo, esta inflexión no aparece con claridad en el caso de las artes plásticas.
45. PASZKIEWICZ, N IX-1925.
46. Cf., por ejemplo, la exégesis inicial del artículo de CASSANYES, M.A. X-1926, donde una simple introducción referencial se construye a través de una concienzuda lista de movimientos concretos.
47. GASCH, VIII-1927.

48. CHABAS, J. I-1919.
49. PEREZ JORBA, 15-VIII-1919.
50. ENCINA, J. de la. 20-III-1920
51. ESPINA, A. 16-X-1920
52. TORRE, G.de. III-1921.
53. ORTEGA Y GASSET, J. II-1924.
54. PASZKIEWICZ, M. IX-1925.
55. TORRE, G. de. 1925.
56. DALI, S. X-1927.
57. FOIX, J.V. XI-1927.
58. MACE, P. 1-III-1928.
- 58'. MONTANYA, Ll. V-1927.
59. LEDESMA RAMOS, R. 1-X-1928.
60. GASCH, S. 1-V-1929 y 15-VI-1929.

61. Ver nota 9 del capítulo I.
62. ABRIL, M. IX-1932. pág. 12.
63. CASSANYES, M.A. XII-1934.
65. La mayoría de estos textos pueden leerse en su versión íntegra en BRIHUEGA, 1979.
66. Cf. CANO BALLESTA, J. 1972.
67. Ibid. pp. 47 y ss.
68. Ya vimos que a nivel de las prácticas o los objetos artísticos, la introducción de la problemática del compromiso político era mucho menor que en el caso de los textos.
69. Valgan como muestra estos datos de afiliación (tomados de Tuñón de Lara 19 )  
U.G.T.: 1923, 210.217 . 1932, 1. 054.559.  
C.N.T.: 1923, disuelta por la Dictadura . 1931, 553.565.  
P.S.O.E.: 1923, 8.215 . 1932, 25.000.
70. TRISTAN (Gómez de la Serna, R.) 1910 (Prometeo nº 20)  
MARINETTI, F.T. 1910 (Prometeo nº 20)
71. Varios. "Un Manifiesto", en España , Madrid, 23-IV-1915

72. El 9 de julio, España publicaba otro manifiesto aliadófilo con las firmas de personajes como Azcárate, Buylla, A. Castro, Cejador, Cossío, Goyanes, Lafora, Madinaveitia, Marañón, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pittaluga, Posada, F. de los Ríos, Simarro, Turró, Unamuno, Zulueta, Falla, Turina, Amadeo Vives, Alomar, Araquistain, Azaña, Carner, Ciges Aparicio, Grandmontagne, A. Hurtado, A. Machado, R. de Maeztu, Masriera, E. Mesa, Palacio Valdés, Pérez Galdós, Pérez de Ayala, Valle Inclán; y también artistas como R. Casas, Romero de Torres, Zuloaga, Rusiñol, Julio Antonio y Clará. Se habla en él de ideales de libertad encarnados por los países aliados, pero no se especifica nada más en lo que se refiere a conexiones entre lo político y lo cultural.
73. PUJOLS, F.VI-1917.
74. CHABAS, J.I-1919, pp. 154 a 160.
75. El subrayado es del autor.
76. MONTSENY, Federica. I-VI-1923.
77. TORRE. G.de. VIII-1924.
78. ORTEGA Y GASSET, J.: "El arte en presente y en pretérito", reproducido en ORTEGA Y GASSET. 1970, pp. 71 a 84.
79. ORTEGA Y GASSET, J. 1970, pág. 16.

80. Ibid. pp. 32 y 33.
81. Un estudio sobre el tema de las relaciones arte y sociedad lo encontramos en AGUILERA CERNI . 1966 pp. 64 a 77.
82. Se cita explícitamente: GUYAU, J.M. 1889.
83. Por ejemplo los estudios de Charles Lalo (LALO.1921) o incluso contribuciones tan clásicas como las de Warburg, o los mismos Dvorák , Burckhardt.... Taine.
84. ORTEGA Y GASSET, J. 1970, pág. 16
85. Ibid. pp. 17 y 18.
86. Ibid. pág. 25.
87. Ibid. pp. 19 y 20.
88. AGUILERA CERNI, V.(1966. pág. 67) alude a que La decadencia de Occidente de Spengler fue publicado en 1925 por la Biblioteca de ideas del siglo XX, que dirigía Ortega. El libro de Spengler dice textualmente: "Cuanto más crece la vacuidad y la trivialidad urbana de las artes y de las ciencias, transformadas en manifestaciones 'prácticas' y 'públicas', tanto más irá reclusándose el espíritu postumo de la cultura en estrechos círculos, actuando sin relación con la publicidad, en pensamientos y formas que sólo tendrán sentido para un escasísimo número de hombres seleccionados."

89. ARCONADA, C.M. VI-VII-1933, pág. 5.
90. GARCIA MAROTO, G. 15-I-1927.
91. <sup>Cf.</sup> TUNON DE LARA, M. 1977, pp.212 y 213. En sus normas estatutarias se decía, entre otras cosas: "La U.C.P. ~~tiene~~ ~~expone~~ ~~objetos~~ rechazará rigurosamente a los elementos burgueses o semiburgueses, que bajo la capa de 'intelectuales' pretendieran penetrar en su seno para difundir la ideología democrático-burguesa y el reformismo...". Cf. también la introducción de E. Montero al facsímil de Octubre, loc. cit. pág. IX.
92. La editorial Biblos publicó además Las ciudades y los años del ruso Constantin Fedin y Los de abajo de Mariano Azuela. Ambos libros llevaban grabados de Maroto. En 1927 Biblos publica también el libro Gabriel García Maroto. 65 dibujos, grabados y pinturas con una autocrítica y diferentes opiniones de este pintor. Todo ello indica la vinculación de Maroto con el grupo de Biblos.
93. Sinduda se refiere a libros como: GARCIA MAROTO, G., 1911, 1913, 1915, 1916, etc. , ~~adcritos~~ , incluso, a poéticas tradicionales.
94. Entre paréntesis colocamos las páginas del libro de Maroto donde aparecen las denotaciones textuales.

95. El modelo estaba tomado de las "Escuelas de acción artística", que Alfredo Ramos-Martínez dirigía en México. A finales de 1927 Maroto se marchará a trabajar en estas escuelas .
96. Otra profecía cumplida: Ferrant publicó en "A.C." (vid. FERRANT, A. 2º trim 1933) el artículo "El Estado y las artes plásticas. Diseño de una configuración escolar", donde desarrollaba minuciosamente todo un programa de enseñanza artística.
97. Reproducido íntegro en BRIHUEGA, J. 1979, pp. 118 a 122.
98. Para lo relativo a la editorial Cenit y, en general a la recepción de las ciencias sociales en España, cf. TUÑON DE LARA, M. 1977. pp. 79 y ss.
- 98'. Cf. el estudio de R. Argullol en la edición: PLEJANOV, Y. 1974 pp. 9 a 18.
99. Ibid. pág. 119.
100. Ibid, pp. 121, 122 y 126.
101. Ibid, pág. 139. (el subrayado es del autor)
- 101'. RENAU, J. 1978, pág. 50.

102. TUÑÓN DE LARA, M. 1977, pág. 280.
103. Ver nota 338 del capítulo III.
- 103'. El cambio de postura de Arconada aparejó ( o viceversa) una radical variación de su orientación política ; en 1931 ingresa en el P.C.E.
104. Para el estado de esta cuestión en el campo literario cf. CANO BALLESTA, J. 1972. pp. 96 a 141.
- 104". ANONIMO: "Nueva España", en El Sol , Madrid, I-1930.
105. Cf. E. Montero, prólogo al facsímil de Octubre, loc. cit. pág. X.
106. En Nueva España publicó Julián Zuzagagoitia su conocido artículo "La masa y la literatura" (cf. Zuzagagoitia, J. 15-II-1930)
107. DIAZ FERNANDEZ, J. 11-XII-1930.
109. Dethorey, E.M. 1-V-1930.
110. El texto correspondía a la intraducción de un recital de sus poemas , que fue censurado en Lima por el obispo de dicha ciudad.



111. ESTINA, A. 18-VII-1930.
112. ESTEBAN J.y SANTOJA, G. 1977, pp. 306 y 307.
113. DIAZ FERNANDEZ, J. 1930, pp. 77 y 79.
114. Ibid. pp. 37 y 36.
115. Ibid. pp. 40 y 41.
116. Ibid. pp. 199 y 200. Estas mismas palabras aparecieron después en Nueva España (cf. DIAZ FERNANDEZ, J. 9-I-1931)
117. LEDESMA RAMOS, R. 1-X-1928.
118. MATEOS, F. 2-VII-1931.
119. MATEOS, F. 10-XI-1931
120. MATEOS; F. 15-IX-1931.
121. MATEOS, F. 25-XI-1931.
122. BOUKHARINE: I-II-1934 y III-1934.
123. Benévolo, L. 1974. pág. 600.

124. WESTERDAHL, E. IV-1934.
125. CASTELLANOS, L. VII-1934 y VIII-1934.
126. F. Engels a J. Bloch (21-IX-1890) ; F. Engels a C. Schmidt (27-X-1890). Las hemos tomado de MARX-ENGELS. 1969, pp. 54 a 64.
127. El mencionado artículo de García Cabrera ("La concéntrica-de un estilo en los últimos congresos"), lleva como apéndice unos "Fragmentos de las intervenciones de los delegados en el congreso de Moscú" (con textos de Ehreburg, Gerasimova, Boukharine, Radek y Pasternak).
128. Puede verse una traducción completa del texto de Praga en BRETON, A. 1973, pp. 43 a 76.
129. Cf. *ibid.* pp. 91 a 102. No vamos a entrar en el análisis de estos textos que son sobradamente conocidos. De cualquier forma, su problemática desborda el hilo del debate español, todavía sumergido en las cuestiones más elementales.
130. Cf. BRETON, A. 1970, pp. 177 a 186.
131. En él comenta el texto publicado por los surrealistas en París, en agosto de 1935. (Cf. BRETON, A. 1973. pp. 103 a 118.

132. RENAÚ, J. III-1932, pp. 41 a 44.
- 132'. ANÓNIMO. "Llamamiento de la Unión de Escritores y artistas Revolucionarios", en El Pueblo, Valencia, 7-V-1933. Los testimonios de Renau sitúan siempre la fundación de la U.E.A.P. a mediados o finales de 1932 (Cf. RENAÚ, 1978, pp. 58 y ss.) lo que la convertirían en la primera sección española de la A.E.A.R. francesa. Sin embargo, en el "Llamamiento" se dice textualmente que la asamblea constituyente de la U.E.A.R. ~~nombre~~ que el Gobierno Civil obligó a cambiar por U.E.A.P. --ver cronología de 1932--)
133. Cf. E. Montero, prólogo al facsímil de Octubre, loc. cit. <sup>se celebró el mismo 7-V-1933 a las 10 1/2 horas de la mañana</sup> pág. XXII.
134. DELGADO, E. IV-1934, pág. 29.
135. Cf. la cronología de 1935.
136. GIMÉNEZ CABALLERO, E. II-1935, pág. 250.
137. Ibid. pág. 252.
138. Ibid. pp. 252, 253 y 256.
139. GIRICI, A. 1977, pp. 56 a 75.
140. GIMÉNEZ CABALLERO, E. VII-1935, pp. 100, 101 y 106.

142. Ibid. pp. 512, 515, 516 y 523.
143. Ibid, pp. 104 y 105.
144. Además del facsímil de NC y de su texto introductorio,  
cf. RENAÚ, 1978.
146. Renau, J. 1978 pág 59 (los subrayados son del autor).
147. Ibid, pp. 63 y 64.
148. Ibid. pp. 66 y 67.
149. Ibid. pp. 68 y 69.
150. Anónimo: "Situación y horizontes de la plástica española.  
Carta de NC al escultor Alberto" en Nueva Cultura , nº 2,  
Valencia, II-1935.
151. RENAÚ, J. 1978. pág. 151.
152. SANCHEZ, A. VI-1935.
153. ANONIMO: "Los artistas y 'Nueva Cultura'" , en Nueva Cul-  
tura nº 5 , Valencia, VI-1935.
154. RODRIGUEZ LUNA, VI-1935

155. Cf. GAYA, R. I-1937 ; RENAULT, J. II-1937; GAYA, R. III-1937;  
ALTOLAGUIRRE, M. III-1937; GAYA, R y GIL ALBERT, J. VI-1937.

896.

CRONOLOGIA HISTORICO-CULTURAL

1909

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Ley concediendo a los obreros derecho limitado a la huelga.	R. de Valle Inclán: <u>Ge-rifaltes de antaño</u> .	Unamuno y Ortega: Pol-mica sobre Europa a través de "ABC" y "El Im-parcial".
También reconoce el "Lo-kout" patronal (27 de a	P. Baroja: <u>La ciudad de la niebla</u> .	
Finales de mayo: Expedi-ción francesa desde Arge-lia al área minera del Rif (en la zona españo-la de Marruecos).	G. Miró: <u>Amores de An-tón Hernando</u> .	Sorolla y Zuloaga se consagran en Estados Unidos.
Comienza la lucha en Ma-rruecos (9 de julio).	Azorín: <u>España</u> .	Nº 1 de la revista "Ar-te Joven" (segunda épo-ca).
El Partido Socialista ganiza un mitin de pro-esta contra la guerra de Marruecos. La burgue-sía liberal coincide con los socialistas en esta ocasión (11 de julio).	C. Espina: <u>La niña de Luzmela</u> .	
En Madrid el regimiento de Arapiles se insubor-dina antes de partir. En Barcelona violentas manifestaciones al embar	F. Trigo: <u>En la carre-ra; La de los ojos co-lor de uva</u> .	
	J. Alcover: <u>Cap al tard</u>	
	M. Machado: <u>El mal poe-ma</u> .	
	R. Gómez de la Serna: <u>Mis siete palabras</u> .	
	J. R. Jiménez: <u>Interme-dios</u> .	

1909

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
car rumbo a Marruecos el Batallón Reus.(18 de julio).	J. Benavente: <u>Escuela de princesitas.</u>	
Se declara la huelga general en Barcelona. La Semana Trágica.de Barcelona. (26 de julio).		
La artillería barre li- teralmente el edificio de la Casa del Pueblo de Barcelona, terminan- do el movimiento revo- lucionario.(30 de julio)		
Comienzan los fusila- mientos de los revolu- cionarios. (17 de agos- to, ejecución del pri- mero).		
Mitines y manifestacio- nes en Europa en adhe- sión a los obreros es- pañoles(5 de septiembre)		
Entendimiento de todas las fuerzas de la izquie-		



1909 .

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
da contra el Gobierno Maura. (22 de septiem <u>bre</u> ).		
Reunión de Azcarate, <u>Pe</u> rez Galdós y P. Iglesias para sentar las bases de una alianza republi <u>cano-socialista</u> . (7 de octubre).		
Es fusilado Francisco Ferrer Guardia. (13 de octubre).		
Manifestaciones de <u>pro</u> testa a nivel europeo. (15 de octubre).		
Alfonso XIII acepta la dimisión del Gobierno Maura. Pide a Moret la formación de un gobier <u>no liberal</u> . (21 de octu <u>bre</u> ).		
Se crean los sindicatos católicos en Valencia.		

1910

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Canalejas forma Gobierno: García Prieto en Estado, F. Merino en Gobernación y Romanones en Instrucción Pública. (9 de febrero).	R. Gómez de la Serna: <u>El libro mudo.</u>	E. D'Ors: <u>La fórmula biológica de la lógica</u>
Real decreto permitiendo "signos exteriores" de cultos no católicos. (10 de junio).	R. Darío: <u>Poemas de otoño y otros poemas.</u>	J. Ortega y Gasset: <u>A dán en el Paraíso.</u>
Elecciones legislativas; triunfa en Madrid la candidatura republicano-socialista. Pablo Iglesias es elegido diputado por Madrid. (15 de junio).	Unamuno: <u>Fedra.</u>	Zaragüeta: <u>Modernas orientaciones de la psicología experimental.</u>
Se suspenden las relaciones diplomáticas entre España y el Vaticano. (agosto)	Martínez Sierra: <u>El ama de casa.</u>	Real decreto creando el Centro de Estudios Históricos. (18 de marzo).
Huelga general en Vizcaya. La apoyan Zaragoza, Barcelona y Gijón. (30 de agosto).	M. Machado: <u>Museo.</u>	Real decreto creando La Residencia de Estudiantes. (6 de mayo).
	E. Marquina: <u>Canciones del momento.</u>	Medallas de la Exposición Nacional. Honor: Muñoz Degrain. 1 <sup>as</sup> ;
	A. Sawa: <u>Iluminaciones en la sombra.</u>	López Mezquita, C.
	J. R. Jiménez: <u>Lamentables.</u>	Vázquez, Santamaría,
	G. Miró: <u>Las cerezas del cementerio.</u>	M. Ramírez (pint);
	R. Pérez de Ayala: <u>A. M.D.G. la vida en los colegios de jesuitas.</u>	Clará, M. Castaños (esc.); T. Anasagasti (arqu.).

1910

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Se abren las Cortes en Madrid. Comienza la discusión sobre la "Ley del Candado". (6 de octubre).</p> <p>Se funda en Barcelona la Confederación Nacional del Trabajo, CNT. (30 de octubre a 1 de noviembre).</p> <p>Se vota la "Ley del Candado". (4 de noviembre en el Senado, 23 de diciembre en el Congreso).</p> <p>España firma con el sultán de Marruecos un tratado por el que tiene derecho a intervenir en el territorio fronterizo con Melilla para regtablecer el orden. (16 de noviembre).</p> <p>Las Cortes votan una ley regulando la jornada máxima en la minas a 9 h.</p>	<p>P. Trigo: <u>Las posadas del amor; Cuentos ingenuos.</u></p> <p>E. Zamacois: <u>El otro.</u></p> <p>C. Espina: <u>Despertar para morir.</u></p> <p>R. León y Román: <u>El amor de los amores.</u></p> <p>J. Plinius "Pármeno": <u>Doña Mesalina.</u></p> <p>M. Ciges: <u>Las luchas de nuestros días: los vencidos.</u></p> <p>P. Baroja: <u>César o nada.</u></p>	

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES :
Alfonso XIII firma la "Ley del Candado"(Limi tación de las órdenes religiosas). (27 de di ciembre).		

1911

HISTORIA	LITERATURA ( Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Alfonso XIII viaja a Melilla entusiasmado por los planes marroquíes. (enero)	J. R. Jiménez: <u>Pastora- les.</u>	
Canalejas presenta a las Cortes el proyecto de Ley de Asociaciones que somete a las órdenes religiosas al derecho común. (6 de mayo)	E. D'Ors: <u>La Ben Planta da.</u>	
Se celebran 32 manifestaciones contra la guerra de Marruecos en toda España. (7 de mayo).	P. Baroja: <u>El árbol de la ciencia.</u>	
El gobierno Canalejas envía tropas a Marruecos: nueva crisis. (3 de julio)	Unamuno: <u>Una historia de amor.</u>	
Rebelión en el buque La Numancia al grito de ¡Viva la República! Uno de los rebeldes, Antonio Sánchez Moya es ejecutado (1-2 de agosto).	Martínez Sierra: <u>Can- ción de cuna.</u>	
	J. M. Salaverría: <u>Las sombras de Loyola.</u>	
	M. Bueno: <u>Otras patrias y otros cielos.</u>	
	M. Machado: <u>Apolo.</u>	
	E. Carrera: <u>El encanto de la bohemia.</u>	
	F. Villaespesa: <u>El al- cazar de las perlas.</u>	

1911

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Primer Congreso de la CNT en Barcelona. (8 a 10 de septiembre).</p> <p>Se acuerda una huelga general nacional, de la UGT con el PSOE, contra la guerra de Marruecos y por solidaridad con la huelga de Bilbao. Canalejas lanza contra los huelguistas las fuerzas del ejército y piensa en disolver la UGT.</p> <p>En la zona levantina se proclama la República en diferentes localidades.</p> <p>En Cullera unos huelguistas matan a tres autoridades civiles. (18 de septiembre).</p> <p>A causa de esta huelga la CNT queda relegada a la clandestinidad hasta 1914.</p> <p>Termina la huelga nacional de 1 día (21 sept.)</p>	<p>R. Goy de Silva: <u>La reina silencio.</u></p> <p>F. Trigo: <u>Así paga el diablo.</u></p> <p>J. Dicenta Benedicto: <u>Galeña.</u></p> <p>C. Espina: <u>Agua de nieve</u></p> <p>W. Fernández Flores: <u>La tristeza de la paz.</u></p> <p>F. Camba: <u>Los nietos de Icaro.</u></p> <p>J. López Plinios. "Párrame no": <u>Las Águilas.</u></p> <p>M. Ciges: <u>La romería.</u></p>	

1912

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Nueva Ley de Reclutamiento y Reemplazo del ejército (servicio militar obligatorio) (enero)	A. Machado: <u>Campos de Castilla.</u>	T. Carreras: <u>Etica hispana.</u>
Congreso de la Federación de Ferroviarios, adherida a la UGT. (25 de julio)	M. Ciges: <u>Entre la paz y la guerra.</u>	R. Turró: <u>Los orígenes del conocimiento: el hambre.</u>
La Federación Nacional de Ferroviarios convoca una huelga general de oficio en solidaridad con los ferroviarios de la sección catalana. (1 de octubre).	Unamuno: <u>Rosario de sonetos líricos.</u>	Se estrena en el cine Triánón la película, <u>Asesinato y entierro de Canalejas.</u> Realizador: A. Fernández Arias. (12 de diciembre).
El Congreso de Diputados aprueba la Ley de Mancomunidades de las diputaciones provinciales. (16 de octubre).	Linares Rivas: <u>Flor de los pazos.</u>	Unamuno: <u>Del sentimiento trágico de la vida.</u>
Canalejas muere asesinado por el anarquista Manuel Pardiñas. (12 de noviembre)	Hnos Alvarez Quintero: <u>Malvaloca.</u>	Medallas de la Exposición Nacional. Honor: I. Tinazo. 1 <sup>as</sup> : Martínez Cubells, E. Salaverría, S. Rusiñol, Rodríguez Acosta (pint.); M. Huerta, J. Capuz. (esc.); A. Lhardy (grab.); López Otero, J. Yarnoz (arqu)
	M. Machado: <u>Cante hondo</u>	
	P. Jara Carrillo: <u>Besos del sol.</u>	
	R. Pérez de Ayala: <u>La pata de la raposa.</u>	
	F. Trigo: <u>El médico rural.</u>	
	J. Dicenta Benedito: <u>Los Bárbaros.</u>	

1912

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Romanones forma un gobierno liberal(14 de noviembre).</p>	<p>R. León y Román: <u>Los centauros</u>.</p>	
<p>Firma del tratado entre España y Francia por el que la primera obtiene parte del protectorado de Marruecos (27 de noviembre).</p>	<p>M. Ciges: <u>Dioses y héroes: Mitología popular</u>.</p>	
<p>A. Maura dimite como jefe del Partido Conservador; luego revoca su dimisión(31 de diciembre).</p>		
<p>Bajo el patronato del Marqués de Comillas se crea el Sindicato minero católico de Asturias.</p>		



1913

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Real decreto sobre la impartición del catecismo en las escuelas. (11 de abril).	R. Gómez de la Serna: <u>Tapices</u> .	Azorín: <u>Los valores literarios y Clásicos modernos</u> .
Eduardo Dato forma un gobierno conservador. Sánchez Guerra en Gobernación y el Marqués de Lema en Estado. (27 de octubre).	Unamuno: <u>Niebla</u> .	R. Turró: <u>Los orígenes de la representación del espacio táctil</u> .
El gobierno Dato concede a las diputaciones provinciales el derecho a mancomunarse. (18 de diciembre).	R. Pérez de Ayala: <u>Troteras y lanzaderas</u> .	E. Díez-Canedo: <u>Antología de la poesía moderna francesa</u> .
Se establece la semana de 60 h. para la industria textil.	J. Benavente: <u>La malquerida</u> .	M. Menéndez Pelayo: <u>Obras de Lope de Vega</u> . (15 tomos) (1890-1913)
Congreso Nacional de agricultores en Córdoba.	Hnos Alvarez Quintere: <u>Nena Teruel</u> .	El Socialista se convierte en diario.
	J. Grau: <u>D. Juan de Carrillana</u> .	
	E. Carrere: <u>La tristeza del burdel</u> .	
	F. Villalpessa: <u>Dña. María de Padilla</u> .	
	Fernández Ardavin: <u>Meditaciones</u> .	
	R. Goy de Silva: <u>El Eco</u>	
	E. Marquina: <u>Por los pecados de un rey</u> .	

1913

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
	<p>F. Trigo: <u>Los abismos</u></p> <p>E. Zamacois: <u>La opinión ajena.</u></p> <p>J. Ramón Jiménez: Está trabajando en <u>Platero y yo.</u></p>	

1914

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Establecimiento de la Mancomunidad de Cataluña. (6 de abril)	R. Darío: <u>Canto a la Argentina.</u>	J. Ortega y Gasset: <u>Meditaciones del Quijote.</u>
Real decreto declarando la neutralidad de España en la conflagración europea. (30 de julio).	R. Goy de Silva: <u>El sueño de la reina Mab.</u>	Amor Ruibal: <u>Los problemas fundamentales de la filosofía y el dogma.</u>
La CNT recobra la legalidad.	E. Marquina: <u>Tierras de España.</u>	P. Arnaiz: <u>Psicología fundada en la experiencia.</u>
Congreso de Federaciones patronales en Barcelona.	J. Moreno Villa: <u>El pasajero.</u>	Nº 1 de "Revista Nova"
La UFNR firma un pacto electoral con el partido de Lerroux; "Pacto de San Gervasio" Tras su fracaso se desintegró la UFNR.	R. Gómez de la Serna: <u>El rastro.</u>	Cine español. Estrenos -"Ana Cadova" de F. Gelabert. "El Alcalde de Zalamea" de A. Gual. "La última danza" de G. Serena. "Rosalinda" de A. Marro.
	F. Trigo: <u>Jarrapellejos; El papá de las bellezas.</u>	
	E. Zamacois: <u>El misterio de un hombre pequeño; Europa se va.</u>	
	J. Dicenta Benedicto: <u>De la vida que pasa.</u>	
	C. Espina: <u>La esfinge Maragata.</u>	
	J. López Plinio, "Pármeno": <u>Frente al mar.</u>	

1915

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
El gobierno Dato prosigue con la política de neutralidad frente a la guerra mundial.	W. Fernández Flores: <u>La procesión de los días.</u>	Azorín: <u>Al margen de los clásicos.</u>
Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas firmado entre otros por: Azcárate, A. Castro, Coissío, Marañón, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Fernández de los Ríos, Unamuno, Zuloaga, Azafia, Azorín, Machado, R. de Maeztu, Pérez Galdós, Valle Inclán, Palacio Valdés, Pérez de Ayala...	R. Cabanillas: <u>Vento mareiro.</u>	E. Noel: <u>Nervios de la raza.</u>
Manifestación en Barna "pro zonas francas y otras reformas económicas" convocada por Cambó y Lerroux (10 de noviembre).	G. Miró: <u>El abuelo del rey.</u>	J. Ortega y Gasset: <u>El espectador.</u>
Dimisión del gobierno Dato. (6 de diciembre).	Azorín: <u>El licenciado vidriera visto por Azorín.</u>	Muere Francisco Giner de los Ríos.
	Hnos Alvarez Quintero: <u>El duque de El.</u>	Nº 1 de las revistas: "Los Quijotes", "España", "Vell i Nou".
	F. Villaespesa: <u>La leona de Castilla.</u>	Medallas de la Exposición Nacional. Honor: desierto. 1 <sup>as</sup> : R. Zaragoza, E. Galwey, J. Pinazo, Alvarez Sala (pint.); E. Marín, V. Navarro (esc.); C. Verger (grab.); desierto (arqu.).
	R. Goy de Silva: <u>El reino de los parias; Las sirenas mudas; El libro de las danzarinas.</u>	
	J. Moreno Villa: <u>Luchas de "Pena" y "Alegria".</u>	
	C. Espina: <u>El cáliz rojo</u>	

1915

HISTORIA	LITERATURA(Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Forma gobierno el <u>Con</u> de de Romanones. Villa nueva en Estado, S. <u>Al</u> ba en Gobernación y <u>Ur</u> záiz en Hacienda (dura sólo dos meses).(9 de diciembre).</p> <p>Inflación económica.</p>	<p>J. Dicenta Benedicto: <u>Mi</u> <u>Venus</u>; <u>El caudillo</u>; <u>Nove-</u> <u>las</u>.</p> <p>C. Espina: <u>La Rosa de</u> <u>los vientos</u>.</p> <p>S. González: <u>La sangre</u> <u>de Abel</u>.</p> <p>J. López Plinios, "Pár- meno": <u>Ojo por ojo</u>.</p> <p>J. Arderius: <u>Mis mendi-</u> <u>gos</u>.</p> <p>A. Pérez Lugín: <u>La casa</u> <u>de la Troya</u>.</p>	<p>Estrenos cine español: -"La gitanilla" de A. Gual. -"Sacrificio" de A. Marro. -"Los muertos viven" de J. Togores.</p>

1916

HISTORIA	LITERATURA(Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Huelga de la construcción en Barna. Se convierte en huelga general.(enero).	J. R. Jiménez: <u>Estío.</u>	Azorín: <u>Rivas y Larra</u>
Huelga general en Valencia.(febrero).	Hnos Alvarez Quintero: <u>Cabrita que tira al monte.</u>	E. Noel: <u>Semana Santa en Sevilla; Vidas de santos, diablos, mártires, frailes y clérigos y almas en pena.</u>
Manifestación obrera en Logroño, la fuerza pública causa un muerto y cinco heridos(marzo).	R. Pérez de Ayala: <u>El sendero innumerable.</u>	R. Cansinos Assens: <u>Las escuelas literarias.</u>
Manifiesto de la Lliga que plantea la cuestión de la autonomía catalana.(marzo).	M. Bacarisse: <u>Adonia.</u>	R. Turró: <u>El método objetivo.</u>
Los ferroviarios anuncian la huelga por reivindicaciones salariales y por el reconocimiento de su organización sindical. Romanones declaró el estado de guerra.(julio).	F. Trigo: <u>Sí, sé por qué; Las sonatas del diablo.</u>	R. Cansinos Assens: <u>La nueva literatura. I. Los Hermes. Los epígonos. II. Las escuelas literarias.</u>
Real decreto por el que	J. López Plinios, "Párrameno": <u>El luchador.</u>	J. Rey Pastor: <u>Fundamentos de la geometría proyectista superior.</u>
	R. Pérez de Ayala: <u>No velas poemáticas de la vida española.</u>	J. R. Jiménez se casa con Zenobia Camprubí.

1916

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Las Compañías ferroviarias son obligada a <u>re</u>conocer las Asociaciones y Sindicatos de sus empleados (9 de agosto).</p> <p>Formación de las Juntas Militares.(noviembre).</p> <p>UGT y CNT deciden <u>orga</u>nizar un paro general contra la carestía (20 de noviembre)</p> <p>Se lleva a cabo la <u>huel</u>ga planeada por UGT y CNT:"huelga de las <u>sub</u>sistencias" (18 de diciembre).</p> <p>Se establece la <u>políti</u>ca de brazos cruzados en Marruecos.</p> <p>Manifiesto por "Cataluña y la España grande" redactado por Prat de la Riba.</p>		<p>Nº 1 de las revistas: "Cervantes" y "El Año Artístico".</p> <p>Cine español. Estrenos:          -"Barcelona y sus misterios" de A. Marro.          "Como aquel día" de M. Caserini.-"Nocturno de Chopin" de F. Gelabert.          "Tauromaquias" de F. E-lías. -"Expiación" de J. Buchs. -"Flor de otoño" de M. Caserini.          -"Flor del arroyo" de J. Togores.-"Los muertos hablan" de A. Marro          -"Lucha de corazones" de J. Codina.-"Pasa el ideal" de D. Ceret.</p>

1917

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Detención de los miembros de la Junta Militar de Barcelona (26 de mayo).	V. Huidobro: <u>Horizon Carré.</u>	R. Cansinos Assens: <u>La nueva literatura.</u>
Reunión de la izquierda en la Plaza de toros de Madrid contra Alemania (27 de mayo).	X. Bóveda: <u>Epistolario romántico y espiritual; Rosario lírico y otros poemas.</u>	M. García Morente: <u>La filosofía de Kant; La filosofía de H. Bergson.</u>
Ultimatum de las Juntas Militares para que se rehabilite a los detenidos. (1 de junio).	J.R. Jiménez: <u>Sonetos espirituales; Diario de un poeta recién casado.</u>	R. Pérez de Ayala: <u>Hermann encadenado; Las máscaras.</u>
Dato forma nuevo gobierno que aprueba el reglamento de las Juntas Militares (11 de junio).	W. Fernández Florez: <u>Valverde.</u>	A. González Blanco: <u>Dramaturgos españoles contemporáneos.</u>
Detención de los miembros de la Asamblea Parlamentaria de la Lliga de Cataluña que habían presentado moción de censura contra el gobierno. (liberados de inmediato) (19 de junio).	P. Baroja: <u>Juventud, egolatría.</u>	Nº 1 de las revistas: "391", "Troços", y "Un Enemic del Poble".
	Unamuno: <u>Abel Sánchez.</u>	Medallas de la Exposición Nacional. Honor: desierto. 1 <sup>as</sup> : Mir, E. Hermoso, V. Zubiaurre (pint.); J. Ortells. (esc.) L. Rucabado (arqu.) desierto (grab.).
	A. Machado: <u>Soledades.</u>	
	J. Grau: <u>El Conde Alarcos.</u>	
	J. M. Salaverría: <u>Espíritu ambulante.</u>	



1917

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Muere Prat de la Riba. Le sucede Puig i Cadafalch (julio).	T. Morales: <u>Canto en loor de las banderas aliadas.</u>	Cine español. Estreno -"El beso de la muerte" de A. Marro. "El signo de la tribu" de J. Codina. -"Juan José" de R. Baños. -"La loca del monasterio" de D. Ceret. -"La Reina joven" de M. Muriá. -"La vida de Cristóbal Colón" de C. Drogner. -"Sangre y arena" de Vicente Blasco Ibáñez.
Huelga general con acuerdo de la UGT y CNT. Declaración del estado de guerra (13 de agosto)	F. Villalpessa: <u>Mis mejores poesías. Mis mejores versos.</u>	
Termina la huelga (18 de agosto).	M. Bacarisse: <u>El esfuerzo.</u>	
Cadena perpetua para los miembros del comité de huelga (29 de septiembre).	G. Miró: <u>Figuras de la Pasión del Señor</u> (2 tomos); <u>Libro de Sigüenza.</u>	
Mensaje de las Juntas Militares contra el sistema de partidos turnantes (25 de octubre).	F. Trigo: <u>En mi castillo de luz.</u>	
A causa de la crisis el rey encarga a García Prieto la formación de un nuevo gobierno de concentración. Las Juntas imponen a J. de la Cierva como ministro de la guerra.	W. Fernández Florez: <u>Volvoreta.</u>	
	J. R. Jiménez: <u>Platero y yo.</u> (segunda edición aumentada y revisada).	

1917

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>El gobierno García Prieto pone fin a la Asamblea de parlamentarios. (3 de noviembre).</p> <p>El ala izquierda de la desaparecida UFNR funda el Partit Republicà Català.</p>		

1918

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Militarización de empleados de Correos y telégrafos. Intento de golpe de estado de J. de la Cierva. Dimisión de de la Cierva. Crisis (14 de marzo).	R. Gómez de la Serna: <u>Pombo</u> (la sagrada cripta del Pombo)	Llega a Madrid V. Huidobro. Divulga el creacionismo.
Mitin republicano de 20 000 personas en Sevilla pidiendo la amnistía. (20 de marzo).	J. Moreno Villa: <u>Evoluciones</u> ;	Reuniones de jóvenes con inquietudes literarias en el Café Colonial en torno a Cansinos Assens.
Gobierno de concentración nacional. Presidente: Maura; Gobernación: Prieto; Gracia y Justicia: Romanones; Fomento: Cambó; Instrucción Pública: Alba. (22 de marzo).	J.R. Jiménez: <u>Eternidades</u> .	1 <sup>er</sup> manifiesto Ultra. (otoño).
	F. García Lorca: <u>Impresiones y paisajes</u> .	
	A. Espina: <u>Umbrales</u> .	Pedro Salinas es nombrado catedrático de la Universidad de Sevilla.
	V. Huidobro: <u>Ecuatorial</u> ; <u>Poemas árticos</u> ; <u>Halla lí</u> ; <u>Tour Eiffel</u> .	
	J. Grau: <u>El hijo pródigo</u> .	L. Bello: <u>España durante la guerra. Política y acción de los alemanes</u> .
Detención de Bravo Portillo, jefe de policía de Barcelona por colaboración con los alemanes (29 de mayo).	J. Jara Carrillo: <u>Palabras y cuentos viejos</u> .	J. M. Salaverría: <u>Paisajes argentinos</u> .
	P. Baroja: <u>Páginas escogidas</u> .	R. Pérez de Ayala: <u>Política y toros</u> .

1918

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Estado de guerra en Jerez (octubre).	R. León y Román: <u>Humos de rey.</u>	E. Gómez Baquero, " <u>Andrenio</u> ": <u>Novelas y novelistas.</u>
Dimisión de Maura (noviembre).	W. Fernández Florez: <u>Silencio.</u>	Creación del Instituto-escuela.
García Prieto forma gobierno: Romanones, Silvela, Berenguer, Chacón, Alba...(9 de noviembre).	F. Camba: <u>El amigo Chil.</u>	Nº 1 de las revistas: "L'Instant", "Arc Voltaic", "EL Camí" y "Grecia".
Manifestaciones en Barcelona con ovación a Maciá (10 de noviembre).	G. Diego: <u>Iniciales; El romancero de la novia; Nocturnos de Chopin.</u>	Cine español. Estrenos: -"De cuarenta para arriba" de J. Roesset. -"El doctor rojo" de R. Caralt. -"Fuerza y nobleza" de R. Baños. -"La España trágica" de R. Salvador. -"Margot" de J. Roesset.
Romanones forma gobierno (5 de diciembre).	F. González: <u>Las canciones del alba.</u>	
111 ayuntamientos se reúnen en Bilbao para pedir la autonomía del País Vasco (14 de diciembre).		
Asamblea de la Mancomunidad de Cataluña para redactar un estatuto de autonomía (21 de dic.)		

1918

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Creación del Banco Ur quiyo.		
Agitación agraria en Andalucía.		
Punto máximo en la pro ducción de carbón.		
Crisis textil en Cata luña.		
XI congreso del PSOE.		
Reunión en el Ateneo de los grupos republi canos.		

919 bis.

1919

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Huelga general en la "Canadiense" que deja sin luz a Barcelona. (21 de febrero).	G. Lasso de la Vega: <u>El corazón iluminado.</u>	Los ultraístas celebran su 1ª velada pública en el Ateneo de Sevilla. (2 de mayo).
Se organiza el Soma - tent. (febrero).	E. Puche: <u>Motivos líricos;</u>	Lorca ingresa en la Residencia de Estudiantes
Huelga general en Córdoba (marzo).	C. Riba: <u>Estances.</u>	Manifiesto Ultra en Grecia.
Agitación de los agricultores andaluces (a bril).	J. M. Salaverría: <u>La vorágine.</u>	León Felipe: 1ª lectura de versos en el Ateneo.
Maura forma gobierno y disuelve las Cortes. (15 de abril).	R. de Valle Inclán: <u>La pipa de kif.</u>	R. Cansinos Assens: <u>Poetas y prosistas del Novecientos; Salomé en la literatura.</u>
Gran manifestación obrera en Madrid con vi vas a Rusia (1 de mayo).	J. Benavente: <u>Y va de cuento.</u>	R. de Maeztu: <u>La crisis del humanismo.</u>
Sánchez de Toca forma nuevo gobierno (18 de julio).	Hnos Alvarez Quintero: <u>Febrerillo el loco.</u>	J. M. Salaverría: <u>Los fantasmas del museo.</u>
Asesinato de Sabater (CNT)	J. Grau: <u>El mismo daño.</u>	E. D'Ors: <u>La concepción cíclica del Universo.</u>
	M. Bueno: <u>En el umbral de la vida.</u>	R. Turró: <u>Filosofía crítica.</u>
	T. Morales: <u>Las rosas de Hércules.</u>	

1919

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
por orden de los patrones catalanes (19 de julio).	J. R. Jiménez: <u>Piedra y cielo.</u>	G. Marañón: <u>La edad crítica.</u>
Asesinato de Bravo Portillo, jefe de policía de Barcelona. (5 de septiembre).	G. Miró: <u>El humo dormido</u>	Se comienza a publicar en España el periódico "La Internacional".
Se promulga la jornada laboral de 8 horas (23 de septiembre).	C. Espina: <u>Dulce nombre.</u>	Nº 1 de las revistas: "Cosmópolis" y "Ultra" (Oviedo).
Paro general en Valencia.	W. Fernández Florez: <u>Ha entrado un ladrón; El secreto de Barba Azul.</u>	Cine español. Estrenos: "El Golfo" de J. Togo- res. -"El otro" de J. Codina. -"La dicha ajena" de J. Roesset. -"Los arlequines de seda y oro" de R. Baños. -"Los intereses creados" de Jacinto Benavente. -"Mefisto" de J. Codina. -"¿Sueño o realidad?" de B. Abadal.
Huelga de los mineros asturianos (octubre).	F. Camba: <u>La revolución de Laiño.</u>	
Mitín socialista en Madrid en contra del colonialismo. Se pide el abandono de Marruecos. (5 de octubre).	G. Diego: <u>Evasión.</u>	
Cierre de fábricas en Barcelona (100 000 expulsados). (3 de noviembre).		

1919

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>El gobierno se ad_hiere al bloqueo de los a<li>ados contra Rusia:el PSOE y la CNT protes-tan(27 de noviembre).</li></p>		
<p>Congreso de la Federa-ción de las Juventudes Socialistas.(diciembre)</p>		
<p>Congreso Nacional de la CNT en Madrid. (se adhiere provisionalmen-te a la internacional comunista)(10-18 de di-ciembre).</p>		
<p>Besteiro y Largo Caba-llero participan en la 2ª Internacional y en la Internacional sindi-calista de Amsterdam.</p>		
<p>El PSOE acuerda permanec-er provisionalmente en la 2ª Internacional.</p>		
<p>Se crea el Banco Central</p>		



1920

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
La Federación de Juventudes Socialistas se transforma en el Partido Comunista Español. (15 de abril).	P. Ralda: <u>Mercedes</u> .	Lorca estrena en Barcelona <u>El Maleficio de la mariposa</u> (22 de marzo).
El gobierno prohíbe la manifestación del 1 de mayo, luego la autoriza.	G. Diego: <u>El romancero de la novia</u> .	P. Arintero: <u>La providencia y la evolución</u> .
Agitación en Barcelona por la llegada de Joffe. (2 de mayo).	Unamuno: <u>El Cristo de Velázquez</u> .	P. Garfias organiza una velada ultraista en el Ateneo de Sevilla. (2 de mayo).
Huelga en Madrid por las detenciones del 1º de mayo. Muere un joven huelguista (3 de mayo).	L. Felipe: <u>Versos y oraciones del caminante</u> .	"Manifiesto Vertical" de G. de Torre en Grecia (noviembre).
E. Dato forma gobierno de tendencia conservadora (5 de mayo).	P. Baroja: <u>La sensualidad pervertida</u> .	Salvat Papasseit: publica el 1 <sup>er</sup> manifiesto catalá futurista.
Creación del Ministerio de Trabajo (8 de mayo).	R. de Valle y J. Inclán: <u>Luces de Bohemia</u> ; <u>Los cuernos de Don Friolera</u> .	Azorín: <u>Los dos Luises y otros ensayos</u> .
Violencia en la lucha	Unamuno: <u>Tres novelas y un prólogo</u> ; <u>Sombras de Sueño</u> .	L. Bello: <u>Ensayos e imaginaciones sobre Madrid</u> .
	M. Linares Rivas: <u>Crisotobalón</u> .	J. Moreno Villa: <u>Ve-</u>
	L. Felipe: <u>Versos y oraciones de caminante</u> .	
	E. Marquina: <u>Ebora</u> .	

1920

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
social. Congresos obreros; bomba en el café Pompeya de Barcelona; 1136 huelgas (importante la de los mineros de Riotinto) (verano).	F. Villalpessa: <u>Bolívar</u> .	<u>Aláquez</u> .
Asesinato del republicano Pío Layret. 33 dirigentes sindicales deportados a Mahón. (30 de noviembre).	L. Fernández Ardavin: <u>Las minas de folletín y misal</u> .	J. M. Salaverría: <u>Almavasca</u> ; Sta Teresa de Jesús.
Martínez Anido gobernador Civil de Barcelona; empieza la represión de los trabajadores. (8 de noviembre).	J. Moreno Villa: <u>Flori-legio</u> .	Zaragüeta: <u>Contribución de la filosofía del lenguaje a la filosofía de los valores</u> .
Elecciones para diputados en las Cortes (19 de diciembre).		A. Espina: <u>Divagaciones</u> .
Pacto UGT-CNT, y ruptura en diciembre.		Nº 1 de las revistas: "Reflector" y "La Pluma".
Quiebra del Banco de Barcelona.		Medallas de las Exposiciones Nacionales: Honor: M. Inurria. las.: J. Moises, Alcalá Galiano (pint.); J. Higuera, J. Vicent (esc.); Esteve Botey (grab.); Gato y Soldevilla (arqu.).

1920

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
		Cine español. Estrenos: -"El botón de fuego" de J. Codina. -"El judío polaco" de R. Baños. -"La dama duende" de J. Codina. -"La <u>Mad</u> na de las rosas" de Jacinto Benavente.

1921

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Los patronos catalanes dan un banquete a Martínez Anido. (1 de enero).	J. Moreno Villa: <u>Patrañas</u> .	Velada ultraísta en el "Parisiano" (28 de enero)
La policía aplica la ley de fugas a tres obreros (19 de enero).	F. García Lorca: <u>Libro de poemas</u> .	2ª velada ultraísta en el Ateneo de Madrid (30 de abril).
Van ya 21 muertos por la ley de fugas (22 de enero).	D. Alonso: <u>Poemas puros</u> .	J. Ortega y Gasset: <u>Espeja invertida</u> .
El gobierno se solidariza con Martínez Anido (7 de febrero).	J. Chabás: <u>Espejos</u> .	A. Bonilla y San Martín: <u>Las Bacantes o los orígenes del teatro</u> .
Asesinato de Dato por tres sindicalistas (8 de marzo).	J. E. Bello: <u>Metamorfosis</u> .	R. de Basterra: <u>La obra de Trajano</u> .
Allende Salazar forma gobierno (12 de marzo).	G. Miró: <u>Nuestro padre San Daniel</u> .	A. de Gregorio Rocasolano: <u>Éléments de chimie physique colloïdale</u> ; <u>Los coloides en biología</u> .
El gobierno ratifica la adhesión a Martínez Anido: El Somaten es convertido en una milicia prefascista.	Hnos Alvarez Quintero: <u>La prisa; Ramo de locura</u> .	
	E. Díez-Canedo: <u>Conversaciones literarias</u> .	
	L. Fernández Ardavin: <u>La dama del armiño</u> .	
	E. Marquina: <u>Rosa de Francia</u> .	

1921

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Congreso del PSOE para decidir si entran en la 2ª o en la 3ª internacional. Ganan los partidarios de la 2ª, los de la 3ª se separan y fórman el Partido Comunista Obrero Español(9 de abril).</p> <p>Huelga comunista contra el envío de armas a Marruecos(19 de abril)</p> <p>Desastre de Annual: se hunde la Comandancia de Melilla (10 000 bajas).21 de julio).</p> <p>Envío de refuerzos para defender Melilla(24-25 de julio).</p> <p>Maura forma gobierno. (13 de agosto).</p> <p>La Cierva intenta descargar de responsabilidades a Berenguer por</p>	<p>C. M. Arconada: <u>Sed.</u></p> <p>R. Pérez de Ayala: <u>Belarmino y Apolonio; Cuarto menguante.</u></p> <p>G. Miró: <u>El ángel, el molino, el caracol del faro.</u></p> <p>R. Cansinos Assens: <u>El movimiento V.P.</u></p> <p>C. Espina: <u>El metal de los muertos.</u></p> <p>S. González Anaya: <u>El castillo de irás y no volverás.</u></p> <p>G. Diego: <u>Limbo.</u></p> <p>R. Laffon: <u>Cráter.</u></p>	<p>Nº 1 de las revistas: "Tableros", "Vltra", "Alfar", "Proa".</p> <p>Cine español. Estrenos: -"Cuidado con los ladrones de J. Buchs. -"El espectro del castillo" de A. Sidney. -"La inacesible" de J. Buchs. -"La venganza del marino" de J. Buchs.</p>

1921

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
la pérdida de Monte Arrut. el 11 de agosto (septiembre).		
Huelga general en Vizcaya (1 de septiembre).		
Debate sobre la catástrofe de Marruecos (20 de octubre).		
El Partido Comunista y el Partido Comunista Obrero, se funden en el Partido Comunista de España. (7-14 de noviembre).		
Bajan la producción, los precios y los <u>salarios</u> .		
Ley de Ordenación Bancaria elaborada por Cambó.		

1922

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Dimisión de Maura (7 de marzo).	J. Rivas Panedas: <u>Cruces.</u>	P. Salinas lector en Cambridge.
Sánchez Guerra forma gobierno(8 de marzo).	R. Gómez de la Serna: <u>El incongruente.</u>	Conferencia de A. Bréton en Barcelona(17 de noviembre).
1 <sup>er</sup> congreso del EC.(15 de marzo).	M. Machado: <u>Obras completas; Ars moriendi.</u>	Curso 1922-1923; Dalí en la Residencia de Estudiantes.
Atentado contra Pestaña (25 de agosto).	G. Diego: <u>Imagen.</u>	Estancia definitiva de Moreno Villa en la Residencia de Estudiantes.
Sánchez Guerra destituye a Martínez Anido. La CNT sale de la clandestinidad (24 de octubre).	J. R. Jiménez: <u>Segunda antología poética</u> (1898-1918).	Azorín: <u>De Granada a Castelar.</u>
Congreso de la UGT (noviembre).	R. de Valle Inclán: <u>Cara de plata.</u>	E. D'Ors: <u>Tres horas en el Museo del Prado.</u>
Sánchez Guerra disuelve las Juntas Militares (14 de noviembre).	P. Baroja: <u>La leyenda de Juan de Alzate.</u>	Nº1 de la revista : "Horizonte"
Dimisión de Sánchez Guerra.(5 de diciembre).	Azorín: <u>D. Juan.</u>	Medallas de las Exposiciones Nacionales. Honor: E. Chicharro. las.:
	M. Linares Rivas: <u>Almas brujas.</u>	
	E. Gómez de Baquero "Andrenio": <u>El valor de amar</u>	

1922

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
García Prieto forma go- bierno(7 de diciembre)	M. Bueno: <u>El dolor de vivir.</u>	F. Llorens, F. Labrada, Gutiérrez Solana (pint.) F. Orduna, Juan Cristó- bal (esc.); E. Vaquer (grab.); P. Guimón (arqu.).
El Heraldo de Madrid publica rumores de un golpe de Estado( 30 de diciembre).	E. Carrere: <u>La cofradía de la pirueta.</u>  M. Verdugo: <u>Estelas.</u>	Cine español. Estrenos: -"Carceleras" de J. Buchs. -"Sol y sombra" de J. Sobrado.
Continúa la acción Ma- rruecos.	L. Fernández Adarvin: <u>La eterna inquietud; El doncel romántico.</u>	
Creación de la "Unió de Rabassaires"	E. Marquina: <u>El pavo real.</u>	
Creación de la organi- zación nacionalista Es- tat Catalá por Francis- co Maciá.	R. Pérez de Ayala: <u>El sendero andante.</u>  G. Miró: <u>Niño y grande</u>	
Escisión en la Lliga formándose Acció Cata- lana. (J. Bofill, A. Rovira, Virgili).	R. León y Román: <u>Amor de caridad.</u>  F. Camba: <u>El pecado de San Jesusito; El vello- cino de plata.</u>	



1923

&amp;

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Asesinato de Salvador Seguí (10 de marzo).	E. Montes: <u>Alalás; Estética de muñeira.</u>	F. García Lorca: estreno en Granada de <u>La niña que riega la albahaca.</u> (6 de enero).
Elecciones legislativas (29 de abril).	J. Bergamín: <u>El cohete y la estrella.</u>	J. Ortega y Gasset: <u>El tema de nuestro tiempo.</u>
Asesinato de González Querol, ex gobernador civil de Vizcaya.	A. Espina: <u>Signario; Presagios.</u>	X. Zubiri: <u>Ensayo de una teoría fenomenológica del juicio.</u>
Huelga del transporte en Barcelona (mayo-junio)	G. de Torre: <u>Hélices.</u>	J. Serra Hunter: <u>Idealitat, metafísica, espiritualisme.</u>
Asesinato del Cardenal Juan Soldevilla (4 de julio).	R. Gómez de la Serna: <u>Cinelandia; El novelista; El chalet de las rosas.</u>	T. Carreras: <u>Estudios de psicología ética. El concepto de mentalidad primitiva.</u>
Primo de Rivera viaja a Madrid para entrevistarse con el rey y con los generales: Saro, Dabán, Berenguer, el Duque de Tetuán y Cavalcanto. (mediados de junio).	R. Buendía: <u>La rueda de colores;</u>	Xirau: <u>Rousseau y las ideas políticas modernas.</u>
	G. Caballero: <u>Notas marruecas de un soldado.</u>	A. Marichalar: <u>Palma.</u>
	R. de Bastera: <u>Las umbres luminosas; La sencillez de los seres.</u>	X. Zubiri: <u>Ensayo de una teoría fenomenológica del juicio.</u>
	R. Gómez de Ayala: <u>Luna de miel, luna de hiel; Los trabajos de Urbano y Simona.</u>	
Se funda la Unión Socialista de Cataluña (julio)		

1923

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Soldados procedentes de Bilbao se niegan a embarcar hacia Melilla y dan muerte a un sub-oficial. Se condena a muerte al autor pero se le perdona la pena por petición de la opinión pública. (23 de agosto).	S. González Ayala: <u>Las brujas de la ilusión.</u>	Clausura del Ateneo de Madrid.
Villanueva, Gasset y Cahapaprieta dimiten por desacuerdo con la guerra de Marruecos. (septiembre).	J. R. Jiménez: <u>Poesía; Belleza.</u>	Destierro de Unamuno. Nº 1 de las revistas: "Paróbla", "Revista de Occidente", "Residencia", "Vértices".
Golpe de Estado del General Primo de Rivera. (13 de septiembre).	J. Bergamín: <u>Tres escenas en ángulo recto.</u>	Cine español. Estrenos: -"Curro Vargas" de J. Buchs. -"Dolorettes" de J. Buchs. -"Flor de España" de J. M. Granada. -"La dama de la flor" de M. de Miguel. -"La reina mora" de J. Buchs. -"Rosario la cortijera" de J. Buchs. -"Víctima del odio" de J. Buchs.
Clausura de los sindicatos de la CNT (septiembre).	F. González: <u>Manantiales en la ruta.</u>	
Se crea el "somatén" en todas las provincias españolas (18 de septiembre).	I. Acevedo: <u>Impresiones de un viaje a Rusia.</u>	
	J. Arderius: <u>Así me fecundó Zaratrusta.</u>	
	M. Domínguez Benavides: <u>En lo más hondo.</u>	
	A. Carranque de Ríos: <u>Nómada.</u>	

1923

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Primo de Rivera crea un partido único: La Unión Patriótica.(no- viembre).		
Recuperación industrial		
Malas cosechas.		
Creación de la Sociedad Ibérica de Nitrógeno.		

1924

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Disolución de la Mancomunidad catalana. Prohibición de las manifestaciones del 1º de mayo. se aviene la UGT (mayo).	I. del Vando: <u>La sombra japonesa</u> .	Conferencia de Blaise Cendrars en la Residencia de Estudiantes. (marzo).
Primo de Rivera marcha a Marruecos. La guerra va a continuar (10 de julio).	J. Moreno Villa: <u>Flori-legio</u> ; <u>La comedia de un tímido</u> .	Cansinos Assens traduce <u>El poeta asesinado</u> de Guillaume Apollinaire.
El Directorio decide que Primo de Rivera se haga cargo del ejército de Marruecos (4 de septiembre).	R. de Basterra: <u>Víru-lo</u> .	J. Grau: <u>Síntesis histórica del teatro</u> .
Unamuno, Blasco Ibañez y Ortega y Gasset inician en París una campaña contra la dictadura (2 de octubre).	G. Diego: <u>Manual de espumas</u> .	E. Noel: <u>España, nervio a nervio</u> .
Largo Caballero consejero de estado tras una larga polémica (25 de octubre).	J. Guillén: <u>Paso a la aurora</u> .	E. Gómez de Baquero, "Andrenio": <u>El renacimiento de la novela española en el siglo XIX</u> .
	J. Ciria y Escalante: <u>Poesmas póstumos</u> .	R. Turró: <u>La disciplina mental</u> .
	W. Fernández Flores: <u>Visiones de neurastenia</u> .	
	C. de la Torre: <u>En la vida del Sr. Alegre</u> .	
	R. Ledesma Ramos: <u>El viajero sin sol</u> .	
	A. Machado: <u>Nuevas canciones</u> .	

1924

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Asalto al cuartel de las atarazanas. Se ejecuta a dos obreros anarco-sindicalistas (6 de noviembre).	R. de Valle Inclán: <u>La rosa de papel</u> ; <u>La cabeza del Bautista</u> ; <u>Luces de bohemia</u> .	Nº 1 de las revistas: "Tobogán", "Ronsel", "Gaseta de les Arts", "Art Novell", "La Má Trencada", "Revista de Catalunya", "Nou Ambient
50 españoles cruzan la frontera y matan a dos guardias civiles. Dos de ellos son ajusticiados. Los hechos fueron promovidos por el gobierno (noviembre).	Unamuno: <u>De Fuerteventura a París</u> .	Medallas de las Exposiciones Nacionales: Honor: L. Menéndez Pidal. las.: Ortiz Echagüe, R. Zubiaurre, Martínez Vázquez (pint.); Adsuarra, J. Bueno (esc.); E. Navarro (grab.); desierta la de arqu.
Se pierde Xauen (17 de noviembre).	M. Linares Rivas: <u>El alma de la aldea</u> .	Cine español. Estrenos: -"A fuerza de arrastrarse" de J. Buchs. "Alma de Dios" de M. Noriega. -"Don Juan Tenorio" de R. Baños. -"Diego Corrientes" de J. Buchs. -"El puñao de rosas" de R. Salvador. -"La alegría del batallón" de M. Thous. -"La mala ley"
I. Prieto dimite como vocal del PSOE por el cargo de Largo Caballero en el Consejo de Estado (10 de diciembre).	Hnos Alvarez Quintero: <u>Concha la limpia</u> .	
El Consejo de Trabajo sustituye al Instituto de Reformas Sociales.	E. Marquina: <u>El pobrecito carpintero</u> .	
Implantación de la Compañía telefónica.	J. Moreno Villa: <u>Colección</u> .	
	R. de Basterra: <u>Los labios del monte</u> .	
	R. Gómez de Ayala: <u>El ombligo del mundo</u> .	
	Benjamín Jarnés: <u>Mosén Pedro</u> .	
	F. Camba: <u>La noche mil</u>	

1924

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Se promulga el Estat<u>u</u> to de ferrocarriles.</p> <p>Se crea el Consejo Na_ cional de Economía.</p>	<p><u>y dos.</u></p> <p>J. Moreno: <u>Prosarios.</u></p> <p>F. González: <u>Hogueras en la montaña.</u></p> <p>J. Arderius: <u>Yo y tres mujeres.</u></p>	<p>de M. Noriega. -"Man- cha que limpia" de J. Buchs. -"Pedrucho" de H. Vorins. -"Sta Isa- bel de Ceres" de J. So brado.</p>

1925

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Detención y destierro de Sberts (15 de mayo).	J. Gutiérrez Gili: <u>Surco y estela.</u>	Aragón: pronuncia una conferencia surrealista en la Residencia de Estudiantes. (18 de abril).
Viaje de los reyes a Cataluña. Atentado frustrado contra ellos (junio).	J. Hinojosa: <u>Poema del campo.</u>	J. Guillén, catedrático en la Universidad de Murcia.
Acuerdo España-Francia para coordinación de operaciones militares en los protectorados. (25 de julio).	V. A. Alvarez: <u>Sentimental dancing.</u>	G. Diego y R. Alberti premios nacionales de literatura.
Pétain y Primo de Rivera establecen un plan conjunto en Algeciras (21 de agosto).	G. Diego: <u>Versos humanos.</u>	Lorca va en primavera a Cataluña. Está en Figueras y Cadaqués invitado por Dalí.
Desembarco en Alhucemas (8 de septiembre).	R. Alberti: <u>Marinero en tierra.</u>	J. Ortega y Gasset: <u>Ideas sobre la novela. La deshumanización del arte.</u>
Se descubre una organización militar contra el directorio (noviembre).	D. Alonso: <u>El verso y el viento.</u>	Azorín: <u>Los Quinteros y otras páginas.</u>
Primo de Rivera, de acuerdo con el rey, sus	E. Prados: <u>Tiempo.</u>	R. de Maeztu: <u>D. Quijote, D. Juan y la Cé</u>
	R. Ledesma: <u>Almanaque de amores.</u>	
	R. de Valle Inclán: <u>Tirano Banderas.</u>	
	Azorín: <u>Doña Inés.</u>	
	Hnos Alvarez Quintero:	

1925

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
tituye la Dictadura Militar por una Civil. (31 de diciembre).	<u>La boda de Quinita López.</u>	<u>lestina.</u>
Muere Pablo Iglesias. (9 de diciembre).	F. Villaespesa: <u>El sol de Ayacucho.</u>	G. Marañón: <u>Patología e higiene de la emoción; Tres ensayos sobre la vida sexual.</u>
Muere A. Maura (11 de diciembre).	L. Rodríguez Figueroa: <u>Nazir, sinfonía amorosa.</u>	M. Fernández Almagro: <u>Vida y obra de A. Gani vet.</u>
Se crea la Unión Liberal de Estudiantes.	E. Marquina y Hernández Catá: <u>Don Luís Mejía.</u>	R. de Basterra: <u>Una em presa del Siglo XVIII. Los navíos de la Ilustración. Real Compañía Guipuzcoana de Caracas y su influencia en los destinos de América.</u>
Se crea la General Motors.	J. R. Jiménez: <u>Cuadernos; Unidad.</u>	Nº 1 de la revista "Plural".
La jornada de trabajo es de 48 h. semanales.	R. Gómez de Ayala: <u>Bajo el signo de Artemisa.</u>	Cine español. Estrenos: -"El abuelo" de J. Buchs. -"El Lazarillo de Tormes" de F. Rey. -"Gloria que mata" R. Salvador. -"La casa de la
J. Bullejas, Secretario General del P.C.	F. Ayala: <u>Tragicomedia de un hombre sin espíritu.</u>	
	E. Zamacois: <u>Una vida extraordinaria.</u>	
	R. León y Román: <u>El hombre nuevo.</u>	



1925

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
	<p>F. Camba: <u>Cárcel de seda.</u></p> <p>S. de Madariaga: <u>La jirafa sagrada.</u></p> <p>I. Acevedo: <u>Ciencia y corazón. La novela de la fidelidad conyugal.</u></p> <p>J. Arderius: <u>Ojo de brasa.</u></p>	<p>Troya" de A. Pérez Lugín. -"La hija del corregidor" de J. Buchs.</p> <p>- "La revoltosa" de J. Rey. - "Los chicos de la escuela" de F. Rey.</p> <p>- "Madrid en el año 2000" de M. Noriega. - "Más allá de la muerte" de B. Perojo. - "Ruta gloriosa" de F. Delgado.</p>

1926

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Abd el-Krim intenta una paz separada con Francia pero Pétain decide seguir una acción conjunta con España (invierno).</p> <p>Primo de Rivera y Pétain establecen un plan de operaciones en Madrid. El gobierno francés lo aprueba (6 de febrero).</p> <p>Destitución de la Junta del Colegio de Abogados de Barcelona y confinamiento de sus miembros (marzo).</p> <p>Entrevista Franco-Hispano-Rifeña, sin resultados pero seguida de una tregua (17 de abril).</p> <p>Conferencia de Uxda sin resultados positivos (22 de abril, 6 de mayo).</p>	<p>A. Espina: <u>El pájaro pinto.</u></p> <p>R. Gómez de la Serna: <u>El torero caracho.</u></p> <p>B. Jarnés: <u>El profesor inútil; El cantar de Rdán.</u></p> <p>P. Salinas: <u>Vísperas del gozo.</u></p> <p>R. Alberti: <u>La amante.</u></p> <p>M. Altolaquirre: <u>Las islas invitadas.</u></p> <p>E. Prados: <u>Canciones del farero.</u></p> <p>J. M. Hinojosa: <u>Poesía de perfil.</u></p> <p>P. Garfias: <u>El ala del Sur.</u></p> <p>M. Verdaguer: <u>La isla de oro.</u></p>	<p>El grupo surrealista francés pasa una temporada en Cadaqués.</p> <p>J. M. Salaverría: <u>Retratos.</u></p> <p>E. Gómez Baquero, "Andrenio": <u>De Gallardo a Unamuno.</u></p> <p>P. Urbano: <u>Einstein y Santo Tomás. Estudio de las teorías relativistas</u></p> <p>C. M. Arconada: <u>En torno a Debussy.</u></p> <p>J. Moreno Villa: <u>Dibujos del Instituto "Jovellanos".</u></p> <p>J. Zuzagagoitia: <u>Una vida heroica: Pablo Iglesias.</u></p> <p>G. Marañón: <u>Gordos y flacos: Estado actual de la patología del peso humano.</u></p>

1926

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Se rompen las negociaciones con los rifeños y comienza la ofensiva Franco-Española(6 de junio).	G. Miró: <u>El obispo leproso</u> .	Nº1 de las revistas: "L'Amic de les Arts", "Mediodía", "Litoral".
Primo de Rivera publica un Real Decreto prohibiendo la "escala cerrada" de artillería e ingenieros: cólera de los militares(9 de junio).	Unamuno: <u>El otro</u> .	Medallas de la Exposición Nacional.
Se produce un pronunciamiento:"la Sanjuanada" Fracasa y se detiene a los participantes(24 de junio).	R. de Valle Inclán: <u>Tirano Banderas</u> .	Honor: A. Marinas.
Abd el-Krim firma la rendición con Francia (25 de junio).	V. Medina: <u>En la Nora, aires murcianos</u> .	las.: J. Bermejo, Cruz Herrera, García Lasmes(pint.);Asorey , L. Marco (esc.); J. Espina (grab. );J. Rojas, López Calvo (arqu.).
Se reunen los artilleros por el problema de "la escala cerrada", llegan incluso a la re	M. y A. Machado: <u>Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel</u> .	Cine español. Estrenos: -"Boy" de B. Perojo. -"Cabrita que tira al monte" de F. Delgado. -"Carmiña, flor de Galicia" de R. Lupu. -"Currito de la Cruz" de A. Pérez Lugín y F. Delgado. -"El niño de las monjas" de J. Calvache. -"El señor feudal" de A. G. Carrasco. -"Gigantes y cabezudos" de F. Rey.
	Azorín: <u>Old Spain</u> .	
	R. Pérez de Ayala: <u>Tigre Juan; El curandero de su honra</u> .	
	F. Ayala: <u>Historia de un amanecer</u> ,	
	C. Espina: <u>Altar mayor</u> .	
	W. Fernández Flórez: <u>Las siete columnas; Tragedias</u>	

1926

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
beldía (20 de agosto).	<u>de la vida vulgar.</u>	- "José" de M. Noriega.
Primo de Rivera hace público el conflicto, declara el estado de guerra y suspende de empleo y sueldo a los oficiales de artillería (5 de septiembre).	F. Camba: <u>La sirena rubia.</u>	- "La bejarana" de E. Fernández Ardavín.
España se retira de la Sociedad de Naciones por no lograr un puesto definitivo (8 de septiembre).	S. de Madariaga: <u>Arceval y los ingleses.</u>	- "La sobrina del cura" de L. R. Alonso. - "Las Barracas" de M. Ronconi. - "Los niños del hospicio" de Pepín Fernández. - "Luis Candelas o el bandido de Madrid" de A. Guerra.
Se reúnen en el Pirineo francés-catalán varios centenares de conspiradores dirigidos por Maciá. Falló el movimiento. Muchos son juzgados en París, puestos luego en libertad. Maciá y otros son expulsados de Francia. (4 de noviembre).	J. Más: <u>La isla de oro.</u>	- "Nobleza Baturra" de J. Vilá Vilamala. - "Noche de alborada" de M. Thous. - "Pilar Guerra" de J. Buchs. - "Problema resuelto" de M. Noriega. - "Una extraña aventura de Luis Candelas" de J. Busch.
Un decreto crea los co	J. Larrea: <u>Presupuesto vital.</u>	
	J. Bergamín: <u>Caracteres.</u>	
	R. Parlán: <u>Pirón en Tarfia.</u>	
	F. Villalón Daoiz: <u>Andalucía la baja.</u>	
	A. Collantes de Terán: <u>Versos.</u>	
	J. José Domenchina: <u>El hábito.</u>	
	J. A. Zonzunegui: <u>Vida y paisaje de Bilbao.</u>	

1926

HISTORIA	LITERATURA(Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>mités paritarios para la organización del <u>tr</u>a bajo(26 de noviembre).</p> <p>Una reunión de grupos anarquistas decide crear la FAI(Federación Anarquista Ibérica)(<u>d</u>iciembre).</p> <p>Los republicanos crean La Alianza Republicana.</p> <p>Se crea la Standard E-léctrica.</p> <p>Fin de la Guerra de <u>M</u>arruecos..</p> <p>Se crean Confederacio-nes hidrográficas.</p>	<p>J. Arderius: <u>La Duquesa de Nit.</u></p> <p>M. Ciges: <u>La honra del pueblo; Circe y el poe-ta.</u></p>	

1927

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Se crea la FUE: Federación Universitaria Escolar en Madrid. (enero).	J. V. Foix: <u>Gertrudis</u> ; <u>KRTU</u> .	Lorca estrena en Barcelona <u>Mariana Pineda</u> , con Margarita Xirgu (junio).
En Valencia se establece definitivamente la FAI (julio).	J. Moreno Villa: <u>Pruebas de Nueva York</u> .	J. M. Salaverría: <u>Instantes</u> .
Sanjurjo termina las operaciones en Marruecos los Reyes visitan el protectorado. (julio).	R. Gómez de la Serna: <u>Cinelandia</u> ; <u>Seis falsas novelas</u> .	B. Jarnés: <u>Ejercicios</u>
Se crea el monopolio de petróleos.	P. Garfias: <u>Viento del Sur</u> ; <u>El alma del Sur</u> .	A. Espina: <u>Lo cómico contemporáneo y otros ensayos</u> .
Se abre la Asamblea Nacional consultiva (11 de octubre).	J. Bergamín: <u>El enemigo que huye</u> .	Miravent: <u>La estética inglesa del s. XVIII</u>
Los Sindicatos van a la huelga (3 de octubre).	G. Diego: <u>Antología poética en honor a Góngora</u> .	Xirau: <u>El sentido de la verdad</u> ; <u>Descartes y el idealismo subjetivista moderno</u> .
Se concede a March el monopolio de tabacos en el protectorado de Marruecos.	R. Alberti: <u>El alma del alhelí</u> ;	A. Marichalar: <u>Girola</u> .
	P. García Lorca: <u>Canciones 1921-1924</u> .	R. Cansinos Assens: <u>La nueva literatura. IV-La evolución de la novela. III-La evolución de la poesía</u> .
	E. Prados: <u>Vuelta</u> .	

1927

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Por presión de Primo de Rivera la Universidad concede al Rey el título de Doctor Honoris Causa.	L. Cernuda: <u>Perfil del aire.</u>	Nº 1 de las revistas: "La Gaceta Literaria", "Papel de Aleluyas", "Carmen", "Lola", "La Rosa de los Vientos", "Verso y Prosa".
Las "Hojas libres" de Unamuno y de Eduardo Ortega y Gasset contri- buyen a la agitación estudiantil.	J. M. Hinojosa: <u>La rosa de los vientos.</u>	Cine español. Estrenos -"Aguilas de acero" de F. Rey. -"El Conde de Maravillas" de J. Buc
Huelgas mineras en Vizcaya y Asturias.	M. Verdaguer: <u>El marido, la mujer y la sombra.</u>	-"El bandido de la sierra" de E. Fernández Ardavín. -"El negro que tenía el alma blanca" de B. Perojo. -"Estuvientes y modistil
Incremento de la Deuda Pública.	E. Jardiel Poncela: <u>¡A mor se escribe sin ha-</u> <u>che.</u>	de J. Cabero. -"La muñeca rota" de R. Blothner. -"Las de Méndez de F. Delgado. -"Los vencedores de la muerte" de A. Calvache.
Reuniones de la CNT en Barcelona. Pestaña partidario de un "Sindicato posibilista".	Torres Bodet: <u>Margari-</u> <u>ta y la niebla.</u>	-"Mientras la aldea duerme" de L. Artola. -"Tierra valenciana" de M. Roncorini.
Máxima cotización de la peseta. (marzo).	E. Giménez Caballero: <u>Los toros, las casta-</u> <u>ñuelas y la virgen.</u>	
	Azorín: <u>Comedia del arte; Lo invisible,</u>	
	R. de Valle Inclán: <u>La Corte de los milagros.</u>	
	G. Miró: <u>Dentro del cer-</u>	

1927

## HISTORIA

## LITERATURA (Publicaciones)

OTRAS REFERENCIAS  
CULTURALES

cado; Del vivir, Cor-  
pus y otros cuentos.

R. León y Román: Los  
trabajadores de la muer  
te.

S. González Anaya: Ni  
do de cigüeñas.

B. Soler: Marcos Villa  
rí.

R. Laffon: Signo más.

J. Arderius: La espue-  
ta.

M. Ciges: El príncipe  
de Trapisonda.



HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
"Homenaje popular" a Primo de Rivera.	P. García Gabrera: <u>Líquenes</u> .	L. Cernuda lector de español en Toulouse.
Impuesto de utilidad para quien gane más de 3250 pesetas anuales.	B. Jarnés: <u>La vida de San Alejo</u> ; <u>El convidado de papel</u> .	E. Gómez Barquero, "Amidrenio": <u>Nacionalismo e hispanismo</u> ; <u>Pirandello y Compañía</u> .
Se concede a la Campsa el monopolio de petróleos.	F. García Lorca: <u>Primer romancero gitano</u> ; <u>Maria na Pineda</u> .	E. Díez-Canedo: <u>Epigramas americanos</u> .
Alcalá Zamora dimite como consejero de estado y niega toda colaboración con el régimen.	J. Guillén: <u>Cántico</u> .	E. D'Ors: <u>El arte de Goya, la vida de Goya (1928-1929)</u> ; <u>Estudios sobre morfología de la cultura</u> .
Decreto Ley sobre "relación entre las enseñanzas oficial y privada", promovido por Elío Garay y González Oliveros. Equiparación de Deusto y los agustinos con la Universidad estatal. Protestas del Claustro universitario y de la FUE. (19 de mayo).	V. Aleixandre: <u>Ámbito</u> .	V. Carro: <u>Filosofía y filósofos españoles</u> .
	J. Bergamín: <u>El pensamiento hermético de las artes</u> .	P. Vega: <u>Introducción a la filosofía de San Agustín</u> .
	C. M. Arconada: <u>Sed</u> ; <u>Urbe</u> .	G. de Torre: <u>Examen de conciencia</u> .
	J. M. Hinojosa: <u>La flor de California</u> ; <u>Orillas de la luz</u> .	
	J. Díaz Fernández: <u>El bloqueo</u> .	

1928

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
El Comité Nacional de la CNT decide colaborar en el movimiento de enero de 1929(junio)	E. Giménez Caballero: <u>Yo, inspector de alcantarillas; Hércules jugando a los dados.</u>	A. Salazar: <u>Música y músicos de hoy.</u>  Muere Blasco Ibáñez.  Nº 1 de las revistas: "Meseta", "Les Arts Catalans", "Civtat", "Gallo", "Manantial".
XII congreso del PSOE (29 de junio al 14 de julio).	J..Arderius: <u>Los principes iguales.</u>	Cine español: Estrenos: -"El héroe de la legión" de R. López Rienda. -"El médico a palos" de S. Micón. -"El tren" de F. Delgado. -"La Condesa María" de B. Perojo. -"La loca de la casa" de L. Alonso. -"La sirena del Cantábrico" de A. Carrasco. -"Pepita Jiménez" de A. Carrasco. -"Rejas y votos" de R. Salvador. -"Sortilegio" de A. Figueroa. "Una aventura de cine" de J. de Orduña. -"Viva Madrid que es mi
XVI congreso de la UGT. (septiembre).	A, Robles: <u>El archipiélago de la munequería.</u>	
Desfile en Madrid en honor a Primo de Rivera (13 de septiembre).	M. Verdaguer: <u>Piedras y viento.</u>	
Huelga de 24 horas en respuesta a la agresión de Callejo a Jiménez Asua (los estudiantes apedrean "El Debate")(septiembre).	P. Botín: <u>La divina comedia.</u>	
Los cadetes de artillería apedrean la casa del Presidente de la Unión Patriótica de segovia.(septiembre).	Azorín: <u>Felix Vargas.</u>  R. de Valle Inclán: <u>Vi va mi dueño.</u>  J. Benavente: <u>Pepa Doncel.</u>  M..Bacarlisse: <u>El paraíso desdeñado.</u>  G. Miró: <u>Años y leguas.</u>	

1928

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
El General Sanjurjo Director General de la Guardia Civil.	A. Espina: <u>Luna de copas.</u>	pueblo!" de F. Delgado. -Se realiza "El sexto sentido" de N. M. Sobre vila que no llegó a proyectarse.
El General Franco Director de la Academia General Militar.	R. León y Román: <u>Jauja.</u>	
Inauguración del túnel de Canfranc.	J. R. Jiménez: <u>Obra en marcha.</u>	
Nuevas huelgas en Vizcaya.	R. Buendía: <u>Guía de jardines.</u>	
Constituidos grupos mixtos de acción: FAI-CNT.	F. Villalón-Daoiz: <u>La toriada.</u>	
Baja precipitación de la peseta.	C. Falcón: <u>El pueblo sin Dios.</u>	

1929

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Sublevación de regimien- tos en distintas Plazas de España, con partici- pación de grupos de la Alianza Republicana y la CNT. En Ciudad Real se ocupan lugares estra- tégicos pero fracasa en el resto de España. (29 de enero).</p> <p>Sánchez Guerra y su hi- jo son detenidos. Cien- tos de detenciones. (30 de enero).</p> <p>Real Decreto por el que se expulsa a jefes y o- ficiales de artillería (19 de febrero).</p> <p>Huelga de los estudian- tes por la derogación del artículo 53. Adhe- sión de la FUE y el Co- mité pro Unión <sup>federal</sup> de Estudian- tes Hispanos. Sbert de- tenido y enviado a Ma- llorca. Los estudiantes</p>	<p>Azorín: <u>Blanco en azul</u>; <u>Félix Vargas; Superrea-</u> <u>lismo.</u></p> <p>J. M. Salaverría: <u>San</u> <u>Ignacio de Loyola.</u></p> <p>P. Jara Carrillo: <u>El a-</u> <u>roma del arca.</u></p> <p>M. y A. Machado: <u>La Lo-</u> <u>la se va a los puertos.</u></p> <p>J. Moreno Villa: <u>Jacin-</u> <u>ta la pelirroja.</u></p> <p>R. Gómez de la Serna: <u>Los medios seres.</u></p> <p>F. Ayala: <u>Cazador en el</u> <u>alba; El boxeador y un</u> <u>ángel.</u></p> <p>B. Jarnés: <u>Sor Patroci-</u> <u>nio, la monja de las lla-</u> <u>gas, Locura y muerte de</u> <u>nadie; Paula y Paulita.</u></p> <p>P. Salinas: <u>Seguro azar</u></p>	<p>Exposiciones Interna- cionales de Barcelona y Sevilla.</p> <p>J. Cassou: <u>Panorama de</u> <u>la littérature espa-</u> <u>gnole contemporaine.</u></p> <p>G. Marañón: <u>Los esta-</u> <u>dos intersexuales de</u> <u>la especie humana; Ma-</u> <u>nual de las enfermeda-</u> <u>des del tiroides.</u></p> <p>Nº1 de las revistas: "Atlántico", "Hélix".</p> <p>Medallas a la Sección española de la Expo- sición Internacional de Barcelona: Mir, Rusiñol, Solana, Soria Aedo (pint.); J. Cristóbal, Casano- vas (esc.); Esteve Bo- tey (grab.).</p>

1929

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
apedrean la Presidencia del Consejo, la casa de Primo de Rivera, el "ABC" y "El Debate". (7 de marzo).	R. León y Román: <u>Varón de deseos</u> .	Cine español: Estrenos: -"Agustina de Aragón" de F. Rey. -"Corazones sin rumbo" de B. Perojo. -"El león de Sierra Morena" de M. Contreras. -"El lobo" de J. Dicenta(hijo). -"El suceso de anoche" de L. Artola. -"Justicia divina" de Pepín Fernández. -"La copla andaluza" de E. González. -"Los claveles de la Virgen" de F. Rey. -"Los hijos del trabajo" de A. Carrasco. -"Raza de hidalgos" de A. D'Algy. -"Un Chandalou" de S. Dalí y L. Bunuel. (primera proyección en España).
"El Debate" dice en un artículo que la Universidad es innecesaria e incita a la represión (15 de marzo).	S. González Anaya: <u>La oración de la tarde</u> .	
	R. Alberti: <u>Cál y Canto; Sobre los ángeles</u> .	
	J. Romero Marube: <u>Sombra apasionada</u> .	
Se mantiene la huelga estudiantil en Barcelona, Sevilla, Oviedo, Granada, Valladolid, Valencia etc. ...El gobierno no decreta pérdida de matrícula y cierre de la Universidad central. Renuncian a las cátedras: J. Ortega y Gasset, Sánchez Román, Jiménez Asua, de los Ríos, Valdecasas y Roces(marzo).	F. Villalón: <u>Romances del 800</u> .	
	F. González: <u>Reloj sin horas</u> .	
	P. García Cabrera: <u>Líquenes</u> .	
	J.J.Domenchina: <u>La túnica de Neso</u> .	
La Junta de Gobierno de la FUE es encarcelada (abril).	J.A.Muñoz: <u>Versos de retorno</u> .	
	C. Conde: <u>Brocal</u>	

1929

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Protesta en Oviedo. El Gobierno cierra las Universidades de Oviedo y Salamanca.(abril).	César M. Arconada: <u>Vida de Greta Garbo.</u>	
Manifestación	J. Arderius: <u>Justo el evangélico.</u>	
Reapertura de las Universidades (24 de mayo)	J. Díaz Fernández: <u>La venus mecánica.</u>	
Primo de Rivera <u>pretende</u> ampliar la Asamblea Nacional con representantes de Academias, Universidades, Colegios profesionales, UGT, <u>Sindicatos</u> libres... <u>Llueven</u> las renunciaciones. UGT se niega.(26 de julio).	J. Zuzagagoitia: <u>El botón; Pedernales.</u>	
El Gobierno se da por vencido y deroga el artículo 53.(24 de septiembre).		
Sánchez Guerra absuelto en el juicio mili-		

1929

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>tar. Se considera como un acto contra la dictadura.(25 de octubre).</p> <p>Primo de Rivera presenta un proyecto para <u>terminar</u> con la dictadura y establecer un <u>gobierno</u> puente. El Rey no lo acepta. (31 de diciembre).</p> <p>El ala izquierda republicana forma el <u>partido</u> Radical Socialista.</p> <p>Se crea la Sociedad del Aluminio Español.</p>		

1930

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
La FUE declara la huelga en toda España por la liberación de Sbert. (21 de enero).	F. Ximénez de Sandoval: <u>Tres mujeres más equis.</u>	Conferencia de Dalí en el Ateneo de Barcelona: "La moral del Surrealismo" (22 de marzo).
Rumores de una conspiración (26 de enero).	R. Ledesma Miranda: <u>Antes del Mediodía.</u>	Lorca estrena en Madrid <u>La zapatera prodigiosa</u> (versión breve) (verano).
Al dictador le llegan cartas de adhesión al Rey pero no a él (27 de enero).	B. Jarnés: <u>Teoría del Zumbel; Salón de estío; Viviana y Merlín.</u>	J. Bergamín: <u>El arte de Birlibirloque.</u>
Nota oficiosa de Primo de Rivera al país despidiéndose (30 de enero).	R. Gómez de la Serna: <u>Policéfalo y señora.</u>	A. Valbuena Prat: <u>La poesía española contemporánea.</u>
Berenguer forma gobierno: la Dictablanda (30 de enero).	C. M. Arconada: <u>La turbina.</u>	J. M. Salaverría: <u>Nuevos retratos.</u>
Amnistía a los artilleros.	R. Chacel: <u>Estación, ida y vuelta.</u>	E. D'Ors: <u>Pablo Picasso.</u>
Sbert regresa del destierro.	L. Felipe: <u>Versos y oraciones de caminante.</u>	J. Ortega y Gasset: <u>La rebelión de las masas.</u>
Disolución de la Asamblea Nacional.	R. Alberti: <u>El hombre deshabitado.</u>	J. Serra Hunter: <u>Filosofía i cultura.</u>
Legalidad de la FUE (fe	R. Buendía: <u>Naufragio en tres cuerdas de guitarra.</u>	G. Marañón: <u>Ensayo bio-</u>



1930

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
brero).	JJ. Domenichina: <u>La túnica de Neso; La corporeidad de lo abstracto.</u>	<u>lógico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo.</u>
Unamuno vuelve a España (9 de febrero).	V.A. Alvarez: <u>Naufragio en la sombra.</u>	P. Arintero: <u>La evolución mística.</u>
Discurso de Sánchez Guerra en favor de la República. (27 de febrero).	M. Aub: <u>Fábula verde.</u>	A. Salazar: <u>La música contemporánea en España.</u>
Primo de Rivera muere en París (16 de marzo)	F. Ayala: <u>Cazador en el alba; Erika ante el invierno.</u>	J. Díaz Fernández: <u>El nuevo romanticismo.</u>
Se crea la Unión Monárquica Nacional (abril)	Corpus Barga: <u>Pasión y muerte. Apocalipsis.</u>	A. Marichalar: <u>Riesgo y ventura del Duque de Osuna.</u>
Adhesión de Alcalá Zamora a la república en Valencia (13 de abril).	F. del Valle: <u>Tres novelas frívolas, el camino hacia mí mismo.</u>	E. García Gómez: <u>Poesías arábigo-andaluces.</u>
Pleno de la CNT en Blanes (17-18 de abril).	M. Verdaguer: <u>Sonido 13</u>	Clausura del Ateneo (diciembre).
Conferencia de I. Prieto para denunciar los abusos de la Dictadura (25 de abril).	Unamuno: <u>San Manuel Bueno y mártir.</u>	Nº1 de las revistas: "Nueva España", "Bólfivar", "Cartones", "Cuadernos de Cultura", "L'Hora".
M. Alvarez pide publi-	Azorín: <u>Pueblo (novela de los que trabajan y de los que sufren); Angelita.</u>	

1930

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>camente la abdicación del Rey y la creación de Cortes Constituyentes (27 de abril).</p> <p>Unamuno habla en el Ateneo y en el Cine Europa de Madrid (3-4 de mayo).</p> <p>Huelga estudiantil y enfrentamientos. Muere un obrero (5 de mayo).</p> <p>Cierre de las Universidades de Madrid, Valencia, Granada, Zaragoza, Valladolid y Salamanca (7 de mayo).</p> <p>Se forma la Derecha Liberal Republicana (22 de mayo).</p> <p>Huelgas en Bilbao, Puertollano, La Carolina, Sevilla, Málaga (junio)</p>	<p>Hnos Alvarez Quintero: <u>Mariquilla Terremoto</u>; <u>Doña hormiga</u>.</p> <p>J. Grau: <u>El burlador que no se burla</u>.</p> <p>M. Bueno: <u>El último amor</u>; <u>Los nietos de Danton</u>.</p> <p>E. Marquina: <u>El monje Blanco</u>.</p> <p>W. Fernández Florez: <u>Fantasmagoría</u>; <u>Los que no fuimos a la guerra</u>.</p> <p>M. Bacarisse: <u>Mitos</u>.</p> <p>R. León Román: <u>Desperta Ferro</u>.</p> <p>I. Acevedo: <u>Los topes</u>; <u>La novela de la mina</u>.</p> <p>A. Garcitoral: <u>España en pie</u>.</p>	<p>Cine español. Estrenos: -"48 pesetas de taxi" de F. Delgado. -"El empecinado" de J. Buñs. -"Fatal dominio" de C. Sierra. -"Esperanza" de J. R. Mirón. -"La aldea maldita" de F. Rey. -"Las estrellas" de L. R. Alonso. -"Mal estudiante" de E. Bautista. -"Por un milagro de amor" de L. R. Alonso. -"Zalacain el aventurero" de F. Camacho. -"Esencia de verbena" de Ernesto Giménez Caballero.</p>

1930

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>El Rey marcha a París y ofrece el gobierno a Alba. Este no lo acepta (22 de junio).</p> <p>Los dirigentes republicanos, socialistas y catalanes firman el pacto de San Sebastián (17 de agosto).</p> <p>El PSOE y la UGT apoyan el movimiento. (27 de agosto).</p> <p>Guadalhorce, Calvo Sotelo y José Antonio inician un movimiento en el Norte. En La Coruña los trabajadores responden con huelgas (2 de septiembre).</p> <p>El Capitán General de Cataluña expulsa a Macciá. (26 de septiembre)</p> <p>Mitín republicano en la Plaza de Toros de</p>	<p>R. J. Sender: <u>Imán</u>.</p> <p>J. Zuzagagoitia: <u>El salto</u>.</p>	<p>Medallas de la Exposición Nacional: Honor: J. Mir.las.; Gómez Alarcón (pint); V. Beltrán, Alvarez Laviada (esc.); Castro-Gil (grab.); L. Moya, J. Vaquero (arqu.).</p>

1930

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Madrid (28 de septiem bre).		
Huelga general en Bil bao, Murcia, Logroño, Málaga, Sevilla. Estu diántil en Barcelona, Sevilla, Granada (octu bre).		
Manifiesto catalán con tra la expulsión de Ma ciá. (2 de octubre).		
Detenciones de Sancho, R. Franco, Companys, Pestaña, Vallescá y otros (10 de octubre)		
Mitín republicano en Valencia (19 de octu- bre).		
Millares de personas asisten al entierro de cuatro trabajadores muertos por accidente. Disturbios. La policía		

1930

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
mata a dos personas. (14 de octubre).		
Huelga general en Barcelona, Alicante, Granada y Reus. (promovida por UGT, CNT). Mueren cuatro obreros (15 de noviembre).		
El Comandante Franco se fuga de prisiones militares (24 de noviembre).		
Huelga general en Valencia. La policía mata al secretario del Sindicato metalúrgico (9 de diciembre).		
Sublevación de Jaca. El movimiento fracasa en el resto de España y en Jaca es dominado (12 de diciembre).		
El Consejo de Guerra contra los sublevados:		

1930

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Se condena a muerte a Galán y García Hernández, otros son <u>condem</u> dos a cadena perpetua. (14 de diciembre).</p> <p>Se pone en marcha el movimiento. Huelga general en Alicante, Jaén, Riotinto, Puertollano, Zaragoza, Logroño, Salamanca, Zamora, Asturias, Vizcaya, Valencia, Barcelona.</p> <p>Se declara el Estado de guerra.</p> <p>Censura de prensa.</p> <p>Ilegalidad de los sindicatos de la CNT. (15 de diciembre).</p> <p>Continúa la huelga. Se proclama la República en varios pueblos de Zaragoza. En puntos de Valencia se cortan las comunicaciones y en algunos sitios se levanta la <u>huelga</u> (16 a 19 de diciembre).</p>		

1931

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
La detención de miembros de la FUE provoca una huelga en la Universidad de Madrid que se extiende a las demás. El Gobierno cierra las Universidades (finales de enero).	J. Moreno Villa: <u>Carambas.</u>	B. Jarnés: <u>Rúbricas</u>
Los republicanos deciden abstenerse en las elecciones propuestas por el Gobierno; no iban a ser constituyentes. Días después el PSOE, la UGT y el PC se adhieren a esta medida (30 de enero).	B. Jarnés: <u>Escenas junto a la muerte.</u>	J. Bergamín: <u>La decadencia del analfabetismo.</u>
En Madrid, manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República (9 de febrero).	P. Salinas: <u>Fábula y signo.</u>	G. Marañón: <u>Estudios de psicopatología sexual.</u>
Romanones y el Rey deciden el final de la "Dictablanda". Dimisión de Berenguer (13 de febrero).	F. García Lorca: <u>Poema del cante jondo.</u>	J. M. de Cossío: <u>Los toros en la poesía española.</u>
	G. Diego: <u>Viacrucis.</u>	C.M. Arconada: <u>Tres cómicos del cine.</u>
	J. Guillén: <u>Ardor.</u>	J. Díaz Hernández: <u>Vida de Fermín Galán.</u>
	M. Altolaguirre: <u>Soledades juntas.</u>	C. Falcón: <u>Imperialismo y antiimperialismo; Crítica de la Revolución española.</u>
	L. Cernuda: <u>Los placeres prohibidos.</u>	
	M. Bacarisse: <u>Los terribles amores de Agliberto y Celedonia.</u>	
	J. Torres Bodet: <u>Proserpina rescatada.</u>	

1931

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Gobierno Aznar, controlado por la oligarquía. Su hombre fuerte es Romanones (19 de febrero).	E. Neville: <u>Andanzas de un hombre que se reía mucho de todo.</u>	Nº1 de las revistas: "A.C.", "DDOOS", "Acción Española", "Extremos a que ha llegado la poesía".
Convocatoria de elecciones municipales en todo el Estado. Apertura de las Universidades y del Ateneo. Regreso de Maciá (6 de marzo).	A. de Obregón: <u>Efectos navales.</u>	Cine español. Estrenos: -"Prim" de J. Buchs. -"Isabel de Solís" de J. Buchs. -"Cinópolis" de J.M. Castellvi. -"Mamá" de B. Perojo. -"Monsieur Le Fox" de R. Guzmán.
Manifestaciones contra las sentencias del Consejo de Guerra de Jaca. El Gobierno pide gracia al Rey (18 de febrero).	A. Robles: <u>Novia partida por dos.</u>	
Un tribunal decreta libertad provisional para Alcalá Zamora, Largo Caballero, Fernández de los Ríos ... (24 de marzo)	E. Giménez Caballero: <u>Tra balenguas sobre España.</u>	
Triunfo aplastante de los republicanos en las elecciones municipales (12 de abril).	A. Botín Polanco: <u>Virazón.</u>	
	Varios: <u>Las siete virtudes.</u>	
	J. Benavente: <u>Violas cruzadas.</u>	
	R. León Román: <u>Las siete vidas de Tomás Portolés.</u>	
	S. González Anaya: <u>Nido de gavilanes.</u>	



1931

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
España entera vitorea a la República. Se proclama en varios puntos de España (13 de abril).	W. Fernández Florez: <u>Ré-lato inmoral</u> .	
Se forma el gobierno provisional de la República. El Rey abandona España. (14 de abril).	R. Alberti y C. Rodríguez: <u>Dos oraciones a la Virgen</u> .	
Los gobiernos extranjeros reconocen a la República (22 de abril).	R. Alberti: <u>Fermín Galán</u> .	
	J. Arderius: <u>Lumpenproletariado</u> .	
	M. Ciges: <u>Los caimanes</u> .	
Primer gobierno de la Generalitat (25 de abril).	A. Garcitoral: <u>La fábrica</u> .	
Procesamiento y prisión de Berenguer y Mola. Se forma "Acción Nacional" presidida por Herrera. (30 de abril).	R.J. Sender: <u>O. P.</u> ; <u>El verbo se hizo sexo</u> .	
Pastoral de Segura contra la República y en homenaje al Rey (1 de mayo).		

1931

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>CNT y PC deciden la huelga. Quema de varios conventos. Estado de guerra (11 de mayo).</p>		
<p>Decreto de separación Iglesia-Estado.</p>		
<p>Huelga minera en Asturias. Congreso de la CNTL (22 de mayo-16 de junio)</p>		
<p>Creación de 27000 escuelas.</p>		
<p>Huelgas generales en Girona, Málaga y Granada. (12 de junio-6 de julio).</p>		
<p>Reapertura de las Cortes Constituyentes.</p>		
<p>Intensos disturbios y estado de guerra en Sevilla (14-22 de julio)</p>		
<p>Estatuto de Autonomía de Cataluña (2 de agosto).</p>		
<p>Huelgas en Barcelona, Zaragoza, Santander, G<del>u</del></p>		

1931

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>nada, Salamanca y Cádiz. Ocupación de tierras en Córdoba y Corral de Al- maguer(agosto-septiembre).</p>		
<p>Alcalá Zamora, Presiden<u>t</u> te de la República. Aza<u>ñ</u> ña presenta a las Cortes el nuevo gobierno.(10- 17 de diciembre)</p>		
<p>Sucesos de Castilblanco (31 de diciembre).</p>		
<p>Se forma la Esquerra Re- publicana de Catalunya.</p>		
<p>Se crean las JONS.</p>		

1932

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Insurrección en la cuenca del Llobregat, promovida por la FAI. Es aplastada en tres días. Deportación de 104 anarco-sindicalistas. Huelgas anarquistas en Cataluña, Zaragoza, Sevilla, Málaga y La Coruña. Decreto de expulsión de los jesuitas (enero-febrero).	B. Jarnés: <u>Lo rojo y lo azul</u> . G. Diego: <u>Equis y Zeda; Poemas Adrede</u> . V. Aleixandre: <u>Espadas como labios</u> . E. Marquina: <u>Teresa de Jesús</u> . M. y A. Machado: <u>La duquesa de Benamejí</u> . L. Santillana: <u>Paxarón ó la fatalidad</u> . M. Bacarisse: <u>Antología</u> . R. León y Román: <u>Bajo el yugo de los bárbaros</u> . S. González Anaya: <u>Las vestiduras recamadas</u> . J. R. Jiménez: <u>Sucesión</u> . M. Mihura: <u>Tres sombre-</u>	G. Diego: <u>Poesía española: Antología 1915-1931</u> . J. M. Salaverría: <u>Iparraquirre, el último bardo</u> . G. Marañón: <u>Amiel</u> . J. Bergamín: <u>Mangas y capirotas</u> . J. Zuzagagoitia: <u>Rusia al día</u> . 1 <sup>er</sup> itinerario de la Barraca por la provincia de Soria (julio). 2 <sup>o</sup> itinerario de la Barraca por Galicia y Asturias (agosto). 3 <sup>er</sup> itinerario de la Barraca por Granada. (octubre).
Huelga General en Orense (siete muertos). IV congreso del PCE (marzo).		
Manifestaciones en toda España (dos obreros muertos) (1 <sup>o</sup> de mayo).		
Ocupación de tierras en Córdoba y Jaén (junio).		
Intento de golpe militar promovido por los grupos monárquicos; fra-		

1932

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>casa en Madrid. Sanjurjo detenido en Ayamonte, posteriormente procesado, condenado a muerte e indultado.</p> <p>La CNT y el PCE declaran la huelga general (agosto).</p> <p>Se aprueba la Ley de Reforma Agraria y las del Estatuto de Cataluña (9 de septiembre).</p> <p>El Presidente francés Herriot visita España (30 de octubre).</p> <p>Congresos del PSOE y la UGT.</p>	<p><u>ros de copa.</u></p> <p>C. Falcón: <u>¿Dónde está Dios?; El agente confidencial.</u></p> <p>A. Garcitoral: <u>El crimen de Cuenca.</u></p> <p>R. J. Sender: <u>Siete domingos rojos.</u></p>	<p>4º itinerario de La Barraca. Madrid. (octubre).</p> <p>5º itinerario de La Barraca. Valdemoro. (otoño).</p> <p>6º itinerario de La Barraca. Madrid. (invierno).</p> <p>7º itinerario de La Barraca por Levante (diciembre).</p> <p>R. J. Sender: <u>Teatro de masas.</u></p> <p>Nº 1 de las revistas: "Gaceta de Arte", "Nuestro Cinema", "Isla", "Orto", "Arte", "Hoja Literaria".</p> <p>Medallas de la Exposición Nacional. Honor: Desierta. las.</p>

1932

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
		<p>Arteta, J. Valverde, Pérez Rubio (pint.); Pérez Comendador, Soriano Montagut (esc.); desierta la de arqui- tectura.</p> <p>Cine español. Estrenos: -"Carceleras" de J. Buchs. -"El sabor de la gloria" de F. Rol- dán. -"Fermín Galán" de F. Roldán. -"Mercedes" de J. M. Castellvi. -"El embrujo de Sevi- lla" de B. Perojo.</p>

1933

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Insurrecciones anarquistas en Cataluña.	C. A. Comet: <u>Bellezas grotescas.</u>	J. Bergamín: <u>La importancia del demonio.</u>
Huelgas en Zaragoza, Murcia, Granada, y Madrid.	J. Moreno Villa: <u>Puentes que no acaban.</u>	J. Ortega y Gasset: <u>Dilthey y la idea de la vida; Goethe desde dentro.</u>
Levantamientos populares en Andalucía.	M. Aub: <u>Fábula verde.</u>	
Sucesos de Casas Viejas. (enero)	L. Felipe: <u>Drop a star.</u>	G. Marañón: <u>Raíz y decoro de España; Once lecciones sobre el reumatismo.</u>
La Liga Regionalista se reorganiza y toma el nombre de Lliga Catalana (febrero).	R. Alberti: <u>Consignas; Un fantasma recorre Europa.</u>	D. Alonso: <u>Escila y Caribdis de la literatura española.</u>
Se funda el semanario "El Fascio" (Giménez Caballero, J. Antonio, Ledesma Ramos...); retirado a las pocas horas (16 de marzo).	P. Salinas: <u>La voz a ti debida.</u>	M. Altolaguirre: <u>Antología de la poesía romántica española.</u>
Huelga de la construcción en Barcelona (abril-agosto).	F. García Lorca: <u>Oda a Walt Whitman.</u>	A. Marichalar: <u>Mentira desnuda.</u>
Se declaran de propiedad pública los templos y monasterios (17 de mayo)	L. Cernuda: <u>Invitación a la poesía.</u>	F. de Figueiredo: <u>Las dos Españas.</u>
	M. Hernández: <u>Perito en Lunas.</u>	
	J. Torres Bodet: <u>Estrella del día.</u>	

1933

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Azaña forma gobierno (14 de junio).	S. Ros: <u>Los medios abrazos.</u>	8º itinerario de La Barraca. Toledo. (marzo).
Lerroux forma gobierno. Manifestaciones callejeras de repulsa en Madrid. (12 de septiembre).	C. Fernández Ardavín: <u>Romance Caballeresco.</u>	9º itinerario de La Barraca por Valladolid, Zamora, Salamanca. (Semana Santa).
El Gobierno es rechazado en las Cortes (2 de octubre).	B. Jarnés: <u>Fauna contemporánea.</u>	10º itinerario de La Barraca. Madrid. (primavera).
Martínez Barrio forma gobierno (8 de octubre).	S. González Anaya: <u>Los naranjos de la mezquita.</u>	11º itinerario de La Barraca de Valencia a Tembleque. (julio).
Acto fundacional de la Falange en el Teatro de la Comedia (29 de octubre).	W. Fernández Florez: <u>Visiones de neurastenia; Unos pasos de mujer.</u>	12º itinerario de La Barraca de León a Camfranc. (agosto).
Elecciones a Cortes. Triunfo del centro y de la derecha (19 de noviembre).	J. R. Jiménez: <u>Presente.</u>	13º itinerario de La Barraca. Madrid. (otoño-invierno).
Movimientos de insurrección en Zaragoza que se extienden a Barcelona,	R. Alberti: <u>La poesía popular en la lírica española contemporánea.</u>	J. Gaos: <u>La crítica del psicologismo en Husserl.</u>
	C. M. Arconada: <u>Los pobres contra los ricos.</u>	
	M. Domínguez Benavides: <u>Un hombre de treinta años.</u>	



1933

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Huesca, Logroño, Gijón, León, Badajoz, Córdoba y Burgos. Se proclama el comunismo libertario en algunos pueblos de la Rioja. (8 de diciembre).</p>	<p>A. Garcitoral: <u>Pasodoble bajo la lluvia.</u></p>	<p>Nº 1 de las revistas: "Octubre", "Art" (Lérida), "Art" (Barcelona), "Mediodía" (segunda época).</p>
<p>Sofocado el movimiento anterior se declara ilegal a la CNT. Dimisión de Martínez Barrio (13 de diciembre).</p>		<p>Cine español. Estrenos:          -"Boliche" de F. Elías.          -"El hombre que se reía del amor" de B. Perojo.          -"El relicario" de R. Baños. -"Pupín y sus amigos" de A. Aznar.          -"Sobre el cieno" de F. Roldán. -"Susana tiene un secreto" de B. Perojo. -"Una morena y una rubia" de J. Buchs.          -"Tierra sin pan" de L. Buñuel.</p>
<p>Lerroux forma gobierno y obtiene el voto de confianza de la CEDA (18 de diciembre).</p>		
<p>Creación del Instituto del Nitrógeno, Comité Industrial sedero y Junta para regular la exportación del arroz.</p>		
<p>A. Pestaña funda el Partido Sindicalista</p>		
<p>Muere Maciá. Companys Presidente de la Generalitat.</p>		

1934

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Huelga de la construcción tras la que se obtiene la semana de 44 horas. huelga de los metalúrgicos en Madrid. Decreto por el que se expulsa a los campesinos de las tierras dedicadas a cultivos intensivos (febrero).	P. García Cabrera: <u>Transparencias fugadas.</u>	F. de Onís: <u>Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932.</u>
Mitin de la Falange en Valladolid. Un grupo de fascistas españoles se entrevista con Mussolini, que les promete ayuda. (marzo).	A. de Obregón: <u>Hermes en la vía pública.</u>	R. de Maeztu: <u>En defensa de la Hispanidad.</u>
Se crea la Izquierda Republicana. Concentración de Juvendes de A. Católica en El Escorial, a lo que Madrid responde con la Huelga General. Dimite Lerroux y Samper forma gobierno (abril).	J. Bergamín: <u>La estatua de Don Tancredo; La cabeza a pájaros.</u>	García Bacca: <u>Introducción a la lógica matemática.</u>
	P. Salinas: <u>La voz a ti debida.</u>	G. Marañón: <u>Las ideas biológicas del padre Feijoo.</u>
	E. Prados: <u>La voz cautiva.</u>	Sureda y Blanes: <u>Ramón Llull.</u>
	A. del Valle: <u>Primavera portátil.</u>	A. Espina: <u>El nuevo diantre.</u>
	C. A. Comet: <u>Talismán de distancias.</u>	J. R. Sender: <u>Carta de Moscú sobre el amor.</u>
	Mario Verdaguer: <u>El intelectual y su carcinoma.</u>	14º itinerario de La Barraca. Sevilla. (marzo)
	J. Benavente: <u>La novia de nieve.</u>	

1934

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Las milicias falangistas de Ansaldo atentan contra jóvenes de izquierda, mueren dos. Ruptura entre Lerroux y Martínez Barrio (mayo).	B. Jarnés: <u>San Alejo</u> .  R. León Román: <u>Rojo y gualda</u> .  R. Alberti: <u>Bazar de la providencia</u> ; <u>La farsa de los Reyes Magos</u> .	15º itinerario de La Barraca. Plazas del Norte de Africa (abril).
Huelgas en Jaen, Granada, Cáceres, Badajoz, Ciudad Real, Toledo y Córdoba. Negociaciones entre la CEDA, el gobierno y la Lliga (junio).	J. Arderías: <u>Grímen</u> .  J. Larrea: <u>Oscuro dominio</u> .  R. Laffon: <u>Identidad</u> .	16º itinerario de La Barraca por las provincias de Santander, Valladolid, Palencia y Segovia. (agosto).
Manifestación de comunistas y socialistas en Madrid por la muerte de un joven comunista a manos de los falangistas. Concentración en Madrid de terratenientes catalanes a lo que se replica en la Huelga general (sept.)	F. González: <u>Piedras blancas</u> .  I. M. Gil: <u>La voz cálida</u> .  C. Conde: <u>Júbilos</u> .  C. M. Arconada: <u>Reparto de tierras</u> .	Nº1 de la revistas: "Leviatán", "Agora", "5", "El Gallo Crida", "Literatura".
Lerroux forma gobierno con ministros de la CEDA (4 octubre)	M. Domínguez Benavides: <u>El último pirata del Mediterráneo</u> .	Medallas de la Exposición Nacional. Honor: Santa María. las.: García Vázquez, Vázquez Díaz, Vila Puig (pint.); Cruz Collado, M. Labrada (esc.); Pedraza Ostos (grab.); desierta la de arqu.

1934

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Como respuesta a lo anterior, huelga general en Valencia, País Vasco, Córdoba, Salamanca, Palencia; revolución en Asturias, República Socialista en el Valle de Turón (5 de octubre).</p> <p>Manifestación falangista en Madrid. Los mineros dominan la situación en Asturias, donde los trabajadores tienen en su poder 23 cuarteles de la Guardia Civil. Huelga total en Valencia, Alicante, Granada, Sevilla y Vigo. Bombardeo sobre Asturias (7 de octubre).</p> <p>Se aplasta el movimiento en Oviedo (19 de octubre).</p> <p>Se forma el Bloque Nacional (diciembre).</p>	<p>A. Carranque de los Ríos: <u>Uno</u>.</p> <p>R. J. Sender: <u>Viaje a la aldea del crimen</u>; <u>Madrid Moscú</u>; <u>La noche de las cien cabezas</u>.</p>	<p>Cine español. Estrenos:</p> <p>- "Agua en el suelo" de E. Fernández Ardavín.</p> <p>- "Alalá" de A. Trotz.</p> <p>- "Aves sin rumbo" de A. Gracián. - "Crisis mundial" de B. Perojo.</p> <p>- "Dos mujeres y un Don Juan de J. Buchs. - "El desaparecido" de A. Graciani. - "El negro que tenía el alma blanca" de B. Perojo. - "El novio de mamá" de F. Rey. - "La dolorosa" de J. Grémillon. - "Miguelón" de A. Aznar.</p> <p>- "Pax" de F. Elías.</p> <p>- "Sol en la nieve" de L. Artola. - "Una semana de felicidad" de M. Nosseck.</p>

1934

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Se forma la Unión Republicana.		
Se crea la Central Obrera Nacional Sindicalista.		
Descenso de los salarios agrícolas.		

1935

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
El Consejo de ministros concede el indulto a las condenas de muerte dictadas por los sucesos de Asturias (con oposición de la CEDA a este indulto) (marzo)	R. Gullón: <u>Fin de fiesta</u> F. García Lorca: <u>Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías; Poemas Gallegos.</u>	J. Serra: <u>Sentit i valor de la nova filosofia.</u>
Lerroux forma gobierno. En Comillas (Madrid), Azaña concentra a las izquierdas. (abril).	V. Aleixandre: <u>Pasión de la tierra; La destrucción o el amor.</u>	García Bacca: <u>La estructura lógico-genética de las ciencias físicas.</u>
Lerroux forma nuevo gobierno, situado más aun a la derecha. Franco es nombrado Jefe del Estado Mayor Central (mayo).	R. Alberti: <u>Marinero en tierra; Verte y no verte; De un momento a otro.</u>	J. Ferrater Mora: <u>Cóctel de verdad.</u>
El gobierno de Cataluña, que en octubre del 34 había decretado la República Catalana, es condenado a 30 años de prisión. Gil Robles concentra a las masas en Mestalla y Medina del Campo (junio).	L. Cernuda: <u>Donde habita el olvido.</u> P. Neruda: <u>Residencia en la tierra.</u> L. Rosales: <u>Abril.</u> B. Jarnés: <u>Libro de Ester; Feria del libro.</u> G. Celaya: <u>Marea de silencio.</u>	G. Marañón: <u>Vocación y ética.</u> Sureda y Blanes: <u>Bases criteriológicas del pensamiento Luliano.</u> D. Alonso: <u>La lengua poética de Góngora. Poesías de Gil Vicente.</u> A. Salazar: <u>La música actual en Europa y sus problemas.</u>
		17º itinerario de la Barraca por Madrid y provincia.

1935

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Lerroux presenta un proyecto constitucional que supone la disolución de las Cortes. Varios políticos radicales se ven envueltos en el escándalo del estraperlo (julio-agosto).	J.R. Jiménez: <u>Guadernos</u> L. Felipe: <u>Antología</u> . R. G. de la Serna: <u>Escaleras</u> . A. Espina: <u>Romea o el co-mediante</u> .	18º itinerario de la Barraca por Santander y Valladolid (agosto). 19º Itinerario de la Barraca. Madrid. 20º itinerario de la Barraca, Madrid, Salamanca y Ciudad Real, (otoño-invierno).
Chapaprieta forma gobierno (septiembre).	D. Ridruejo: <u>Plural</u> . C. Rodríguez: <u>Choque feliz</u> .	F. García Lorca estrena <u>Yerma</u> en Madrid; <u>Bodas de Sangre</u> y <u>Doña Rosita la soltera</u>
La CEDA ofrece una disyuntiva: poder a Gil Robles ó disolución de las Cortes (10-diciembre)	A. Carranque de los Ríos: <u>La vida difícil</u> .	en <u>Barcelona</u> .
Portela Valladares forma un gobierno de centro-derecha. (14 diciembre).	R.J. Sender: <u>El secreto</u> . J. Corrales Egea: <u>Hombres de acero</u> .	J. Caballero y A. del Valle organizan su espectáculo <u>Telefonía Celeste</u> .
Portela Valladares forma un gobierno centrista, con disolución de las Cortes (31 -diciembre). Creación del Comité Nacional de ayuda a los presos		Nº 1 de las revistas: "Caballo Verde para la Poesía", "Nueva Cultura", "Nueva Poesía", "Altozano", "Quaderns de Poesía", "Hojas de Poesía", "Silbo", "El Tiempo Presente".

1935

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>José Díaz propone la creación de un Bloque Antifascista.</p> <p>Se crea el Frente de la Juventud (socialistas, comunistas y republicanos).</p> <p>El B.O.C. se fusiona con la Izquierda Comunista de Nin: surge el P.O.U.M.</p>		<p>Cine español. Estrenos:</p> <p>- "Doce hombres y una mujer" de F. Delgado.</p> <p>- "El malvado Carabel" de E. Neville. - "Es mi hombre" de B. Perojo.</p> <p>- "La Bien pagada" de E. Fernández Ardavín.</p> <p>- "La hija de Juan Simón" de J. Luis Sáez de Heredia. "Madrid se divorcia" de A. Benavides.</p> <p>- "Nobleza baturra" de F. Rey. "Sesenta horas en el cielo" de R. Chevalier.</p>



1936

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Se firma el pacto del Frente Popular: P.S.O.E., P.C.E., P.O.U.M., U.G.T., P.S., Iz. Republicana, Unión Republicana, P. Republicano Federal (15 de enero).	J.V. Foix: <u>Sol i de Dol</u>	E. D'Ors: <u>Lo barroco</u> .
Falange se retira de la Coalición de derechas (11 de febrero)	F. Ximenez: <u>Los nueve puñales</u> .	Ortega: <u>La Historia como sistema</u> .
El Frente Popular triunfa en las elecciones. Companys y su Gobierno vuelven al poder. Manifestaciones pidiendo la libertad de los presos (17 de febrero).	F. García Lorca: <u>Primeras canciones</u> .	F. Carreras: <u>La sociología continúa y la filosofía de la historia</u>
Azaña forma gobierno (18 de febrero).	R. Alberti: <u>15 bandas y 48 estrellas</u> .	G. Marañón: <u>El Conde-Duque de Olivares</u> .
Amnistía y restablecimiento de la Generalitat, atentado falangista a Jimenez Asúa (febrero-principios de marzo).	E. Prados: <u>Llanto subterráneo</u> .	López Ibor: <u>Lo vivo y lo muerto en el psicoanálisis</u> .
	L. Cernuda: <u>La realidad y el deseo; El joven marino</u> .	J.Mª de Cossío: <u>Poesía española</u> .
	M. Hernández: <u>El rayo que no cesa</u> .	J. Bergamín: <u>Disparadero español</u> .
	A. Machado: <u>Poesías escogidas; Juan de Mairena</u> .	A. Salazar: <u>La música en el siglo XX. Ensayo de estética desde el punto de vista de su función social</u> .
	J. Moreno Villa: <u>Salón sin muros</u> .	García Bacca: <u>Introducción a la lógica moderna</u> .
	B. Jarnés: <u>Sala de espera</u> .	

1936

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
Mola se hace cargo del Gobierno Militar y de la 12 Brigada de Infantería. La Falange es declarada ilegal y Jose Antonio detenido. Ocupaciones de tierras en Badajoz. (marzo).	S. Madariaga: <u>El enemigo de Dios.</u>	Amor Ruibal: <u>Los problemas fundamentales de la filosofía y del dogma.</u>
Juventudes comunistas y socialistas se unen en una organización única. (1 de abril).	R. Porlán: <u>Romances y Canciones.</u>	21º itinerario de la Barraca por Cataluña (abril).
La CNT declara la huelga general (se suma UGT) por la muerte de tres obreros en enfrentamientos con falangistas. Se forma la primera junta de militares pero falla el primer intento de golpe. Asesinato de M. Badía (abril)	J.J. Domenichina: <u>Poesías completas.</u>	Asesinato de Lorca en Granada.
Asesinato del capitán Barro por los falangistas. La G. Civil mata a 17 traidores. Jose Antonio	L.F. Vivanco: <u>Cantos de primavera.</u>	Cine español. Estrenos: -"Abajo los hombres" de J. M. Castellví. -"Amor en maniobras" de M. Lapeira. -"Currito de la Cruz" de F. delgado. -"El bailarín y el trabajador" de L. Marquina. -"El cura de aldea" de F. Camacho. -"El deber" de S. Alderich. -"El gato montés" de Rosario Pi. -"La hija del penal" de E. García Maroto. -"La Señorita de Trévelez" de E. Neville.
	Ledesma Miranda: <u>Viejos personajes.</u>	
	G. Bleiberg: <u>Sonetos amorosos.</u>	
	A. Serrano Plaia: <u>El hombre y el trabajo.</u>	
	C.M. Arconada: <u>Vivimos en una noche oscura.</u>	
	M. Domínguez: <u>Curas y mendigos</u>	

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>conecta con los golpistas. Huelgas en Madrid (mayo). Azaña Presidente. Casares forma gobierno (11-V).</p> <p>Jose Antonio condenado a 5 meses de prisión. Franco escribe a Casares y declara fidelidad a la República. Se acentúa la ruptura entre Prieto y Largo Caballero. Intrusiones para la participación de Falange en el Golpe. Juramento de los golpistas del Ejército de África en el Llano Amarillo. (junio).</p> <p>Asesinato del teniente Castillo por pistoleros de la U.M.E. (12 de julio)</p> <p>Asesinato de Calvo Sotelo por Guardias de Asalto (13 de Julio)</p> <p>Las derechas declaran la "guerra" en las Cortes (16 de julio).</p>	<p>A. Carranque de los Ríos: <u>El cinematógrafo</u>.</p> <p>R.J. Sender: <u>Mister Witt en el cantón</u>.</p>	<p>-"Los claveles" de S. Ontañón y E. Fernández Ardavín. -"Paloma de mis amores" de F. Roldán. "Poderoso caballero" de M. Nosseck. -"¿Quién me quiere a mí?" J. L. Saez de Heredia. -"Una mujer en peligro" de J. Santugini.</p>

1936

HISTORIA	LITERATURA (Publicaciones)	OTRAS REFERENCIAS CULTURALES
<p>Yagüe toma Ceuta, Melilla declara el Estado de Guerra. Tetuán se subleva (17 de julio)</p> <p>18 de julio: se pone en marcha el golpe militar en todo el Estado.</p>		

186

## BIBLIOGRAFIA

En la bibliografía recogemos exclusivamente aquellos títulos relacionados con nuestro tema concreto. Para no engrasar innecesariamente el repertorio, hemos prescindido de aquella bibliografía sobre temas generales de arte contemporáneo, teoría del arte, historia política, economía, etc. Sin embargo, dado el procedimiento empleado para las notas, hemos tenido que incluir también todos los títulos citados en los diferentes capítulos, tengan o no relación directa con el tema de nuestro trabajo. La organización de la bibliografía es la siguiente:

A) Publicaciones Periódicas:

1. Índice de publicaciones periódicas consultadas como fuentes.
2. Números monográficos (anteriores y posteriores a 1936).
3. Abreviaturas.

B) Catálogos:

1. Exposiciones colectivas (por títulos).
2. Exposiciones individuales (por artistas).
3. Relación de exposiciones (geográfico-cronológica).

C) Bibliografía general (por autores).

D) Textos anónimos, colectivos (más de tres autores), editoriales etc.:

1. Libros, almanaques, diccionarios, etc. (por títulos).
2. En publicaciones periódicas (por publicaciones y, a su vez, cronológico).

#### A) Publicaciones periódicas

(A continuación del título de la publicación, entre paréntesis, consignamos la abreviatura que vamos a emplear para las publicaciones más citadas).

##### 1. Índice de publicaciones periódicas:

A.C. DOCUMENTOS DE ACTIVIDAD CONTEMPORANEA . Barcelona. 1931-1936: Trimestral. Órgano del G.A.T.E.P.A.C (a partir del número 25, del G.A.T.C.P.A.C.).

ACCION ESPAÑOLA . Madrid. 1931-1937. Mensual. Director: Ramiro de Maeztu.

D'ACI I D'ALLA. Barcelona. 1918-1936. Mensual (en los años treinta trimestral). Director: Carles Soldevilla (en los años treinta).

AGORA. Albacete. 1934-1936. 3 números.

ALTOZANO. Albacete. 1935-1936. Sin periodicidad fija.

ALFAR (A). La Coruña. 1921-1929. (de 1929 a 1954 se publica en Montevideo). Mensual. Director: Julio Casal.

L'AMIC DE LES ARTS (AA). Sitges. 1926-1929. Mensual. Director: J. Carbonell i Gener.

EL AÑO ARTISTICO (AÑAR). <sup>Madrid</sup> 1916-1927 (AÑAR 1915-AÑAR 1925/26). Anual. Director-autor: J. Francés .

ARC VOLTAIC. Barcelona. 1918. Número único. Director: J. Salvat Papasseit.

ARDOR. Córdoba. 1936. Número único.

ARQUITECTURA. Madrid. 1918-1936. Mensual. Organo de la Sociedad Central de Arquitectos (posteriormente del Colegio O. de Arquitectos de Madrid).

ARQUITECTURA I URBANISME. Barcelona. 1931-1937. Mensual. Organo de la Associació d'Arquitectes de Catalunya (a partir de 1936 del Sindicat d'Arquitectes de Catalunya).

ART . Revista internacional de les arts. Llérida. 1933-1934 (sin indicación de periodicidad). Director: E. Crous .

ART. Barcelona. 1933-1937. Mensual. Director: J. Merli.

ART NOVELL. Revista de Joventut. Barcelona. 1924-1928. Adherida a la Associació d'Autors de la Plana.

ARTE. Madrid. 1932-1933. Sólo dos números. Organo de la S.A.I. Director: Manuel Abril.

ARTE JOVEN. (primera época) Madrid. 1901. Sin periodicidad fija. Comité de redacción: Pío y Ricardo Baroja, F. A. Soler, J.M. Ruiz (Azorín), A. Lozano. Picasso, C. Bargaña, R. Godoy y B. G. de Candamo.



ARTE JOVEN (segunda época). Barcelona . 1909. Indica periodicidad quincenal. Gerente F. de Sorel.

LES ARTS CATALANS. Barcelona. 1928. Sin periodicidad fija. Director: J. Merli.

ATLANTICO. Madrid. 1929-1933. Quincenal. Director: Guillén Salaya.

BOLETIN INTERNACIONAL DEL SURREALISMO. Tenerife. 1935.

BOLIVAR. Madrid. 1930-1931. Quincenal. Redactor Jefe: P. Abril Vivero.

BRUJULA. Madrid. 1934. Mensual. Director: C. Pittaluga.

CABALLO VERDE PARA LA POESIA. Madrid. 1933-1936. Sólo cuatro números. Director: Pablo Neruda.

EL CAMÍ. Barcelona. 1918. Indica periodicidad mensual.

CARMEN. Gijón. 1927-1928. Director: G. Diego. Sólo siete números.

CERVANTES. Madrid. 1916-1920. Mensual. Director (1919 -1920): Cansinos Assens.

(Cinco) 5 . Vitoria. 1934. Un número.

CIVTAT. Manresa. 1928-1929 . Mensual.

COSMOPOLIS. Madrid. 1919-1922. Mensual. Director. E. Gómez Carri-  
llo. Hay una segunda época dirigida por Hernández Ota.

CRUZ Y RAYA . Madrid. 1933-1936. Mensual. Director. J. Bergamín.

CUADERNOS DE CULTURA. Valencia. 1930-1934. Quincenal. Director:  
Martín Civera.

LOS CUATRO VIENTOS. Madrid. 1933. Sólo tres números.

DDOOS. Valladolid. 1931. Sólo dos números. Directores: J.M. Luel-  
mo y F. del Pino.

UN ENEMIG DEL POBLE . Barcelona. 1917-1919. Mensual. Director:  
J. Salvat Papassit.

ESPAÑA<sup>(E)</sup>. Madrid. 1915-1924. Semanal. Director: J. Ortega y Gasset  
(a partir de finales de 1915: Luis Araquistain)

ESTUDIOS. Generación consciente. Valencia . 1929-1937. Mensual.

EXTREMOS A QUE HA LLEGADO LA POESIA. Madrid. 1931. Director:  
S. Quintero.

FRENTE LITERARIO. Madrid. 1934. Quincenal. Director: F. Burgo Lecea.

FUTURISME. Barcelona. 1907. Quincenal.

GACETA DE ARTE (GA). Tenerife . 1932-1936. Mensual (2 números trimestrales en 1936). Director: E. Westerdahl.

GACETA DE BELLAS ARTES <sup>(GBA)</sup>. Madrid, 1909-1936. Quincenal. Organo de la Asociación Nacional de Pintores y escultores.

LA GACETA LITERARIA <sup>(GL)</sup>. Madrid. 1927-1932. Quincenal. Director: E. Giménez Caballero.

GALLO. Granada. 1928. Sólo dos números. Director: F. García Lorca.

EL GALLO CRISIS. Orihuela. 1934-1935. Director: Ramón Sijé.

GASETA DE LES ARTS <sup>(GSA)</sup>. Barcelona. 1924-1927. Quincenal. Director: Joaquín Folch i Torres. (hay una segunda época a partir de 1928, mensual, dirigida por M. Gifreda).

GRECIA. Sevilla (a partir del X-1920, Madrid). 1918-1920. Quincenal. Director I. Vando-Villar.

HELIX. Villafranca del Penedés. 1929-1930. Mensual.

HOJA LITERARIA . Madrid. 1932-1933. Sólo ocho números.

HOJAS DE POESIA . Sevilla. 1935. Sólo dos números.

L'HORA. Barcelona. 1930-1934. Semanal.

HORIZONTE. Madrid. 1922. Sólo cuatro números. Directores: P. Garfias y J. Rivas Panedas.

L'INSTANT. Barcelona. 1919. Sólo cinco números. (de VII-1918 a II-1919 se habían publicado en París los ocho primeros). Director: J. Pérez Jorba.

ISLA. Cádiz. 1932-1936. Sólo nueve números. "Montor" (sic): Pérez Clotet.

LITERATURA. Madrid. 1934. Sólo seis números.

LITORAL. Málaga. 1926-1929. Sólo nueve números. Directores: E. Prados y M. Altolaquirre.

LOLA. Gijón. 1927-1928. Sólo siete números. Director: G. Diego.

LA MA TRENCADA. Barcelona. 1924-1925. Sólo seis números. Edición de Joan Merli.

MANANTIAL. Segovia. 1928-1929. Mensual.

MEDIODIA. Sevilla. 1926-1929. Sin periodicidad fija. Director E. Llorent Marañón. Hay una segunda época a partir de 1933.

MERIDIANO. Huelva. 1929. Sin indicación de periodicidad.

MESETA. Valladolid. 1928. Mensual.

NOU AMBIENT. Barcelona. 1924. Organo de la agrupación del mismo nombre.

EL NOUCENTISTA. Barcelona. 1914. Número único. Organo de la "Escola mediterrània" .

LA NOVA REVISTA. Barcelona. 1927 -1929. . Mensual. Director: J.Mª Junoy.

NUESTRO CINEMA. Madrid. 1932-1935. Mensual. Director: J. Piqueras.

NUEVA CULTURA. Valencia. 1935-1937. Mensual. Director: J. Renau.

NUEVA ESPAÑA. Madrid. 1930-1931. Quincenal. Comité directivo: A. Espina, A. Salazar y J. Díaz Fernández (posteriormente Salazar es sustituido por J. Arderius).

NUEVA POESIA. Sevilla. 1935. Sólo cuatro números. Editan: Juan Ruiz Peña. , L. Pérez Infante y F. Infantes Florido.

A LA NUEVA VENTURA. Valladolid. 1934. Sólo cuatro números.

OCTUBRE. Madrid. 1933-1934. Sólo seis números más el "Adelanto de la revista Octubre" (1-V-1933). Organo de la A.E.A.R. de Madrid.

ORTO. Valencia. 1932-1934. Mensual. Director: E. Martín Civera.

PAPEL DE ALELUYAS. Huelva. 1927-1927. Director: R. Buendía ,  
A. del Valle y F. Villalón.

PARABOLA. Burgos. 1923. Dos números (primera época). 1927-1928.  
Cuatro números (segunda época). Director: E. Ontañón.

PAVO. Granada. 1928. Número único.

PERSEO. Madrid. 1919. Número único. Director: Santiago Vera.

LA PLUMA. Madrid. 1920-1923. Mensual. Redactores: C. Rivas Cheriff  
y M. Azaña.

PLURAL. Madrid. 1925. Sólo dos números. Director: C.A. Comet.

PREGON LITERARIO. Madrid. 1936. número único.

PROA. Barcelona. 1921. Sólo dos números. Director : Salvat Papa-  
ssait.

PROMETEO. Madrid. 1908-1912. Mensual. Director: J. Gómez de la  
Serna.

QUADERNS DE POESIA. Barcelona. 1935-1936. Sólo ocho números.  
Redactores: J.V. Foix, T. Garcés. M. Manent, C. Riba, J. Teixi-  
dor.

LOS QUIJOTES. Madrid. 1915-1918. Director: E.G. Linera.

REFLECTOR. Madrid. 1920. Número único. Director. J. Ciria.

RESIDENCIA. Madrid. 1926-1934. Sin periodicidad fija. (sólo quince números).

LA REVISTA. Barcelona. 1911- 1936. Semestral. Director: López Pico.

REVISTA DE BELLAS ARTES. Madrid. 1921-1923. Mensual. Director: F. Pompey.

REVISTA BLANCA. Barcelona. 1923-1936. Mensual.

REVISTA DE CATALUNYA. Barcelona. 1924-1934. Mensual. Director de la sección artística: F. Elies.

REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. 1926-1935. Mensual. Redactores: J.A. Sangroniz, Andrés Pando, Lorenzo Luzuriaga.

REVISTA NOVA. Barcelona. 1914. Semanal. (hay una segunda época en 1916. Redacción domiciliada en las Gas. Laletanes.

REVISTA DE OCCIDENTE (R.O.). Madrid. 1923-1936. Mensual. Director: J. Ortega y Gasset.

RONSEL. 1924. Lugo. Sólo seis números. Directores: E. Correa Calderón y A. Cebreiro.

SILBO. Orihuela. 1935-1936. Sólo dos números.

TABLEROS. Madrid. 1921-1922. Sólo cuatro números. Secretario J. Gutiérrez Gili.

(Ultra) ULTRA. Madrid. 1921-1922. (24 números).

ULTRA. Oviedo. 1919-1920. Sólo dos (ó tres) números.

EL TIEMPO PRESENTE. Madrid. 1935.

TOBOGAN. Madrid. 1924.

(Trescientos noventa y uno) 391 . Barcelona. 1917. Sólo cuatro números. Director: F. Picabia.

TROÇOS. Barcelona. 1917-1918. Sólo cinco números. Director: J.M. Junoy.

VELL I NOU. Barcelona. 1915-1921. Mensual.

LA VERDAD. (Suplemento literario). Murcia. 1924-1926. Semanal.

VERSO Y PROSA. Murcia. 1927-1928. (Sólo 12 números). Directores: J. Guerrero y J. Guillén.

VERTICES. Madrid. 1923. Director: C. González Ruano.

También hemos consultado numerosos diarios. Entre los más significativos: La Veu de Catalunya <sup>(LV)</sup>, El Sol, La Voz <sup>(LV)</sup>, La Tierra ,



Heraldo de Madrid, El Socialista, ABC, El Imparcial etc.

2. Números monográficos (anteriores y posteriores a 1936).

D'ACI I D'ALLA, Barcelona, invierno de 1934. Dedicado al arte del siglo XX. Numero dirigido por J. LL. Gert y J. Prats.

ALFAR Nº 51, La Coruña, VII-1925. Dedicado a la S.A.I.

L'AVENÇ, Barcelona IX-1979. Dedicado a la vanguardia catalana.

BUTLLETI DE L'AGRUPAMENT ESCOLAR Nos. 7-9, Barcelona VII-IX-1930. Dedicado al Surrealismo.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA, nº 79, Barcelona, 4º trim 1970. Dedicado a A.D.L.A.N.

CUADERNOS DE ARQUITECTURA Y URBANISMO, serie Archivo Histórico nº2, Barcelona XII-1972. Ibid. nº 3, I-II-1973. Dedicados al G.A.T.C.P.A.C.

IBID. nº 6, Barcelona III-1976. Dedicado al Noucentisme: La Arquitectura y la ciudad

DAU AL SET Nº 21, Barcelona, XII-1950, Dedicado a la vanguardia artística española.

IBID. nº 41, IX-X-1952. Dedicado a Picabia con motivo del 30

aniversario de su exposición en Dalmau.

GACETA DE ARTE Nº 37, Tenerife, III-1936. Dedicado a Picasso.

GASETA DE LES ARTS (2ª Epoca) Nº 2, Barcelona, X-1928. Dedicado a Luis Plandiura.

LITORAL (2ª época) Nos. 17/18, Málaga, 20-III-1971. Dedicado al escultor Alberto.

IBID. Nos. 49 / 50, III-1975. Dedicado a los "Orígenes de la vanguardia española. 1926-1936".

NUEVA FORMA Nº 33, Madrid, X-1968. Dedicado al racionalismo español (1916-1940) y a A. Ferrant.

IBID. Nº 40, V-1969. Dedicado a J.M. Aizpurua.

IBID. Nº 41, VI-1969. Dedicado a Alberto.

IBID. Nº 69, X-1971. Dedicado a la arquitectura anterior a la Guerra Civil.

PAPELES DE SON ARMADANS. Nº LIX, Madrid, II-1961. Dedicado a A. Ferrant.

PEÑA LABRA Nº 18, Santander, invierno 1975/76. Dedicado al Ultrafismo.

SERRA D'OR , Montserrat, VIII-1964. Dedicado al Noucentisme.

TRIUNFO (Suplemento del nº 507), Madrid, 17-VI-1972. Dedicado a la cultura española del siglo XX.

EL UROGALLO Nos. 29-30, Madrid, 1974. Dedicados al Surrealismo.

### 3. Abreviaturas.

A : : Alfar  
AA : L'Amic de les Arts  
AÑAR : El Año Artístico  
E : España  
GA : Gaceta de Arte  
GBA : Gaceta de Bellas Artes  
GSA : Gaceta de les Arts  
GL : La Gaceta Literaria  
LV : La Voz  
LVC : La Veu de Catalunya  
RO : Revista de Occidente

B) Catálogos

(Sólo consignamos aquellos catálogos que hemos podido consultar)

## 1. Exposiciones colectivas (por títulos)

- L'Art espagnol contemporain, París, II-III-1936, Jeu de Paume.
- La Barraca y su entorno teatral, Madrid, 1975, Gª Multitud.
- Cincuenta años de pintura Vasca, Madrid, 1971, Dir. Gen.de Bellas Artes.
- Conreadors de les arts, Barcelona, XI-1925, Ges. Laistanes.
- Cubismo, Madrid, VI-1975, Gª Multitud.
- DADA 1916-1966, Barcelona, 1973, Mª de Arte Moderno.
- Exposició d'Art cubista, Barcelona 1912, Gª Dalmau.
- Exposició d'Art francès d'Avantguarda, Barcelona, X-XI-1920, Gª Dalmau.
- Exposició logicofovista, Barcelona 1936, Gª d'Art Catalonia.
- Exposició. Pintura. Escultura. Dibuix. Valencia, III-1931, Agrupació Valencianista Republicana.
- Exposición conmemorativa de la Primera exposición de Artistas Ibéricos(mayo-junio 1925), Madrid, VI-1975, Urbis.
- Exposición homenaje a J. Dalmau, Barcelona, II-III-1969, C.A.C.B.
- Catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes,  
     Madrid,                      1908  
                                  1910  
                                  1912  
                                  1915  
                                  1917

1920.  
1922.  
1924.  
1926.  
1929 (en Barcelona. Internacional).  
1930.  
1932.  
1934.  
1936.  
1941.

-Catálogos de las Exposiciones Municipales de Barcelona:

6ª Exposición Internacional de Arte, 1911

Exposició d'Art, 1918.

Exposició d'Art, 1919.

Exposició d'Art, 1920.

Exposició d'Art, 1921.

Exposició d'Art, 1922.

Exposició d'Art, 1923.

Saló Montjuich-Saló Barcelona, 1932.

Saló Montjuich-Saló Barcelona, 1933.

Saló Montjuich- Saló Barcelona, 1934.

Saló Montjuich-Saló Barcelona, 1935.

-Exposition d'Arts Français, Barcelona, 1917.

-Mostra spagnuola (XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte), Venecia, 1934.

-Orígenes de la vanguardia española. 1920-1936., Madrid, XI-XII-1974, Gª Multitud.

- Paisaje español entre el realismo y el impresionismo, Madrid, III-IV-1976, Gª Multitud.
- Pintura regionalista 1900-1930, XII-1975, Gª Multitud.
- Primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Madrid, V-VI-1925, Palacio del Retiro.
- Saló Tardor, Barcelona, Sala Parés:
  - 1ª: IX-X-1926.
  - 2ª: X-1927.
  - 3ª: X-1928.

-Catálogos de los Salones de Otoño, Madrid:

- Iª :1920.
- IIª :1921.
- IIIª :1922.
- IVª :1923.
- Vª :1924.
- VIª :1925.
- VIIª :1927.
- VIIIª :1928.
- IXª :1929.
- Xª :1930.
- XIª :1931.
- XIIª :1932.
- XIIIª :1933.
- XIVª :1934.
- XVª :1935.
- XVIª :1942.

- Un siglo de arte español, Madrid, 1955, Dir. Gen. de Bellas Artes.

- Surrealismo en España, Madrid, V-1975, Gª Multitud.
- Tres escultores (Marinel.lo-Sans-Serra), Barcelona, III-1935, Gª d'Art Catalonia.

## 2. Exposiciones individuales (por artistas )

- ALBERTO (alberto Sánchez), Exposición antológica, Madrid, V-VI 1970, Dir. Gen. de Bellas Artes.
- ANGELES ORTIZ, M., París, 1926, Gª Quatre Chemins.
- " " , Madrid, 1933, Soc. de Amigos del Arte.
- " " , Madrid, 1962, Museo de Arte Moderno.
- BARRADAS, R.: Exposició pòstuma d'obres de Rafael Barradas organitzada pels seus amics, Barcelona, II-III-1929, Gª Dalmau.
- BORES, F.: Exposición antológica, Madrid, X-1976, Dir. Gen.
- CABALLERO, J.: Madrid, 1977, Gª Multitud.
- GONZALEZ DE LA SERNA, París, 1974, Mª d'Art Contemporain.
- HIDALGO DE CAVIEDES, H.: Exposición antológica, Madrid, V-1976, Dir. Gen. de Bellas Artes.
- ITURRINO, Fco.: Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento, Madrid, 1964. Cultura Hispánica.
- " : Madrid, 1976, Banco de Bilbao.
- MALLO, Marfa: Madrid, V-1936, Local de ADLAN.
- MIRO, J.: Barcelona, II-III-1918, Gª Dalmau.
- OLIVARES, A.: Exposición antológica, Madrid, III-1976 , Dir. Gen. de Bellas Artes.
- PEREZ RUBIO, T.: Madrid, 1974, Dir. Gen de Bellas Artes.
- PICABIA, F.: Barcelona, X-XII-1922, Gª Dalmau.

- PICASSO, P.: Barcelona, 13-I-1936, Sala Esteve.
- PRIETO, G.: Madrid, 1928, Sociedad de Amigos del Arte.
- RENAU, J.: Madrid, 1978 (V-VI), Mº de Arte Moderno.
- SAEZ DE TEJADA: Madrid, 1978, Gª Multitud.
- TORRES GARCIA, J.: Exposición antológica, Madrid, 1973 (IV-V)  
Dir. Gral de Bellas Artes.

### 3. Relación de exposiciones (geográfico-cronológica)

A título indicativo facilitamos la relación de exposiciones celebradas en España entre 1909-1936 cuyos catálogos pueden servir como fuente para el tema de nuestro trabajo. Las exposiciones individuales van identificadas por el nombre del artista, las colectivas, caso de no poseer el título original del catálogo, por una denominación genérica.

#### BARCELONA:

- NONELL, I.; COLOM, J., II, 1909, Dalmau.
- NONELL, I. ; 1910, Faliang Catalá.
- SUNYER, J.; IV-1911, Faliang Catalá.
- TORRES GARCIA, J.; I-1912, Dalmau.
- "Exposició d'Art Cubista"; IV-1912, Dalmau.
- Arte polaco contemporáneo; V-1912, Dalmau.
- NONELL, I.; V-1912, Faliang Catalá.
- REGOYOS, D.; III-1913, Dalmau.
- MAEZTU, G.; V-1914, Dalmau.
- LAGAR, C.; VEGUÉ, Hortensia; I-1915, Dalmau.
- WEBER, O., II-1915, Dalmau.
- "Exposición de Arte Moderno", VIII-1915, (Sabadell).
- Colectiva inaugural de sala, VIII-1915, Salas del "Vell i Nou"



- VAN DONGEN, K., I-1916, Dalmau.
- CHARCHOUNE, S.; GRUNHOFF, Hélène, IV-1916, Dalmau.
- LAGAR, C., IX-1916, Laietanes.
- GLEIZES, A., XI-1916, Dalmau.
- TORRES GARCIA, J.; BARRADAS, R., 1916, Dalmau.
- "Pintura y Escultura de la Asociación de Artistas Vascos", I-1917, Laietanes.
- TORRES GARCIA, J., II-1917, Dalmau.
- GRUNHOFF, Hélène, III-1917, Dalmau.
- CHARCHOUNE, S., IV-1917, Dalmau.
- "Exposition d'Arts Français", IV-1917,
- HUGUE, M., X-1917, Laietanes.
- BURTY, F., XI-1917, Dalmau.
- SALVADOR PARATS, F., XII-1917, Dalmau.
- TORRES GARCIA, J., X-1917, Reig.
- "Les Arts i les Artistes", I-1918, Laietanes.
- Pintores Suecos, I-1918, Dalmau.
- MIRO, J., II-1918, Dalmau.
- "Saló dels Evolucionistes", III-1918, Dalmau.
- BARRADAS, R., III-1918, Laietanes.
- SALA, R., III-1918, Laietanes.
- LAGAR, C.; VEGUE, Hortensia, IV-1918, Laietanes.
- "Primer Saló Tardor de la Associació d'Amics de les Arts", XII-1918, Laietanes.
- TORRES GARCIA, J. XII-1918, Dalmau.
- ITURRINO, F., I-1918, Laietanes.
- "Nou Ambient", III-1919, Dalmau.
- MOMPOU, J., III-1920, Dalmau.
- "Exposició d'Art Francés d' Avantguarda", X-1920, Dalmau.

- BARRADAS, R., V-1920, Dalmau.
- RICART, E. C., XII-1920, Dalmau.
- VAZQUEZ DIAZ, D., XII-1921, Dalmau.
- PRIETO, G., 1921, Parés.
- "Associació Catalana de Estudiantes", II-1922, Dalmau.
- PICABIA, F., XI-1922, Dalmau.
- MOMPOU, J., XII-1922, Dalmau.
- TOGORES, J., XI-1923, Parés.
- RICART, E.C., XII-1923, Dalmau.
- "Saló dels Evolucionistes", V-1924, Dalmau.
- "Les Arts i les Artistes", V-1924, Dalmau.
- RICART, E. C., XII-1924, Dalmau.
- CLIMENT, E.; OCHOA, E., X-1925, Dalmau.
- DALI, S., XI-1925, Dalmau.
- BARRADAS, R., III-1926, Dalmau.
- Grabado Alemán Contemporáneo, IV-1926, Cercle A. S. Lluc.
- TORRES GARCIA, J., VI-1926, Dalmau.
- "Exposició del Modernisme Pictòric Català Confrontada amb una Selecció d'obres estrangeres", X-1926, Dalmau.
- ELIOS GOMEZ, XII-1926, Dalmau.
- DALI, S., XII-1926, Dalmau.
- PLANELL, A., 1926, Dalmau.
- "Primer Saló Tardor", XI-1926, Parés.
- BARRADAS, R., V-1927, Dalmau.
- GARCIA LORCA, F., VI-1927, Dalmau.
- "II Saló Tardor", X-1927, Dalmau.
- Exposición de Vanguardia Española, X-1927, Dalmau.
- "Les Arts i les Artistes- Els Evolucionistes", 1927, Llistanes.
- "Carteles de GECE-Muestra selecta de Pintura Moderna", I-1928, Dalmau.

- Exposició Homenaje a Marinetti, II-1928, Dalmau.
- "III Saló Tardor", IX-1928, Dalmau.
- Inaugural de Temporada, X-1928, Dalmau.
- SUCRE, J. M., X-1928,
- TORRES GARCIA, J., XII-1928, Badrinas.
- DALI, S., XII-1928, Dalmau.
- "I Saló de la Nova Revista", XII-1928, Parés.
- MASSANET, J., 1928, Dalmau.
- BARRADAS, R., II-1929, Dalmau.
- "Arquitectura. Exposició de Projectes", IV-1929, Dalmau.
- Exposició de Arte Abstracto, X-1929, Dalmau.
- "Exposició d'Art Modern Nacional i Estranger" X-1929, Dalmau.
- LAHUERTA, G.; SANCHEZ, P., 1929.
- FLORES, R., IV-1930, Dalmau.
- PLANELLS, A., IV-1930, Dalmau.
- SUNYER, J., 1930, Parés.
- FENOSA, A., 1930, Parés.
- FERRANT, A.; DOMINGO, F., 1931, Syra.
- GONZALEZ BERNAL, J. J., 1931, Casa Llibre.
- FERRANT, A., 1933, Syra.
- DALI, S., XII-1933, G<sup>a</sup> d'Art Catalonia.
- RODRIGUEZ LUNA, A., IV-1934, G<sup>a</sup> d'Art Catalonia.
- CALDER, 1934, Syra.
- MIRO, J. 1934, Syra.
- DALI, S., X-1934, G<sup>a</sup> d'Art Catalonia.
- ARP, H., III-1935, Joyería Roca.
- SANS, J.; MARINELLO, R.; SERRA, E., III-1935, G<sup>a</sup> d'Art Catalonia.

- RAY, Man, 1935, Joyería Roca.
- KANDINSKY, W.; HELION, J.; MIRO, J. ("Pochoirs"), 1935, Joyería Roca.
- "Exposició Logicofobista", V-1936, Gª D'Art Catalonia.
- PICASSO, P., I-1936, Esteve.
- CHIRICO, G., V-1936, Esteve.

#### BILBAO:

- "6ª Exposición de Arte Moderno", 1910.
- REGOYOS, D., 1910, Delclaux.
- REGOYOS, D., 1911, Artistas Vascos.
- ITURRINO, F., VIII-1915, Artistas Vascos.
- "Les Arts i les Artistes", XI-1916, Artistas Vascos.
- LAGAR, C., V-1919, Artistas Vascos.
- DELAUNAY, Robert y Sonia, IX-1919, Artistas Vascos.
- VAZQUEZ DIAZ, D., III-1920, Majestic Hall.
- VAZQUEZ DIAZ, D., XI-1924, Artistas Vascos.
- FERRANT, A.; GARCIA MAROTO, G., X-1925, Artistas Vascos.
- SUNYER, J., II-1925, Artistas Vascos.
- UZELAY, J.M., IV-1925, Artistas Vascos.
- ITURRINO, F., 1926, Mª de Arte Moderno.
- UZELAY, J.M., I-1927, Artistas Vascos.
- PICASSO, P., 1936, Local de ADLAN.
- "Exposición Internacional de Arte", IX-1919.

## GERONA:

-LAGAR, C., IV-1915, Anthea.

## HUELVA:

-CABALLERO, J., 1931, Círculo Mercantil.

-GARCIA LORCA, F.; CABALLERO, J.; PUENTE, J. de 1a ; Valdeavellano, P., VI-1932, Ateneo.

## MADRID:

"Exposición de Pintores Integros", III-1915, Salón de Arte moderno.

"Asociación de Artistas Vascos", VIII-1916, Palacio del Retiro.

-LAGAR, C., III-1917, G<sup>a</sup> Gral de Arte.

"Exposición de Pintores Polacos", IV-1918, Ministerio de Estado.

"Exposición de Arte Francés", V-1918.

- VILADRICH, M., VI-1918, Ateneo.

-VAZQUEZ DIAZ, D., VI-1918, Lacoste.

-LAGAR, C., XI-1918, Ateneo.

-PRIETO, G., IV-1919, Ateneo.

-GARCIA MAROTO, G., IV-1919, Ateneo.

- ITURRINO, F., V-1919, Círculo de Bs. Artes.

-BARRADAS, R., III-1920, Ateneo.

-DELAUNAY, Sonia, XII-1920, Mateu.

-VAZQUEZ DIAZ, D.; AGGERHOLM, Eva, IV-1921, Biblioteca Nacional.

-ALBERTI, R., I-1922, Ateneo.

- COSSIO, F., II-1922, Ateneo.
- BARRADAS, R.; RUIZ, C.; WINTUYSEN, J.; GARCIA MAROTO, G.; XII-1922, Ateneo.
- BORES, F., 1922.
- COSSIO, F. I-1923, Ateneo.
- SUAREZ COUTO, VI-1923, Ateneo.
- PRIETO, G., VII-1924, Biblioteca Nacional.
- SUNYER, J., 1924.
- RUIZ, C., I-1925, M<sup>a</sup> Arte Moderno.
- "Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", V-1925, Palacio del Retiro.
- "Exposición de Arte Joven Catalán", I-1926, Heraldo de Madrid.
- ALBERTO, II-1926, Ateneo.
- FERRANT, A., VI-1926, Amigos del Arte.
- RUIZ, C., X-1926, M<sup>a</sup> de Arte Moderno.
- ALBERTO, II-1927, Ateneo.
- GARCIA MAROTO, G., VII-1927, Unión Iberoamericana.
- MORENO VILLA, J., XII-1927, Salón de la Chrysler.
- BONAFE, L.; VICENTE, E., I-1928, Ateneo.
- PRADA, J.; ALARMA, S., III-1928, Círculo de Bs. Artes.
- MALLO, María, VI-1928, Revista de Occidente.
- RENAU, J., XII-1928, Círculo de Bs. Artes.
- PALENCIA, B., XI-1928, Biblioteca Nacional.
- MORENO VILLA, J., XII-1928, Ateneo.
- TOGORES, J., 1928, Amigos del Arte.
- Exposición de Arte de Vanguardia, III-1929, Jardín Botánico.
- BARRAL, E.; CAVIEDES, H., VI-1929, Amigos del Arte.
- "I<sup>er</sup> Salón de los Independientes", XI-1929, Heraldo de Madrid.

- SANTOS, A., XI-1929, Lyceum Club.
- MORENO VILLA, J., XII-1929, Ateneo.
- SOUTO, A., II-1930, Lyceum Club.
- LAHUERTA, GJ, SANCHEZ, P., III-1930, Heraldo de Madrid.
- CLIMENT, E.; PLANES, J., III-1930, Heraldo de Madrid.
- LOPEZ OBRERO, IV-1930, Heraldo de Madrid.
- "II Salón de Independientes", X-1930, Heraldo de Madrid.
- SUNYER, J., 1930, M<sup>a</sup> de Arte Moderno.
- ALBERTO, 1930, Ateneo.
- PALENCIA, B., 1930, Ateneo.
- RUIZ, C., IV-1931, Círculo de Bs. Artes.
- "Exposición de la Federación de las Artes", V-1931, Ateneo.
- MATEOS, F., XII-1931, Biblioteca Nacional.
- DIAZ, I., XII-1931, Ateneo.
- ALBERTO, XII-1928, Ateneo.
- PALENCIA, B., Biblioteca Nacional.
- BARRAL, E.; RODRIGUEZ LUNA, A., Heraldo de Madrid.
- RODRIGUEZ LUNA, A.; CLIMENT, E., II-1932, Ateneo.
- PALENCIA, B., V-1932, Biblioteca Nacional.
- SOUTO, A., V-1932, Círculo de Bs. Artes.
- MORENO VILLA, J., XI-1932, M<sup>a</sup> de Arte Moderno.
- MATEOS, F., XII-1932, Museo de Arte Moderno.
- RUIZ, C., 1932, Ateneo.
- ANGELES ORTIZ, M, I-1933, Amigos del Arte.
- GONZALEZ DE LA SERNA, I., II-1933, Ateneo.
- TORRES GARCIA, J., III-1933, M<sup>a</sup> de Arte Moderno.
- TORRES GARCIA, J. IV-1933.
- "Exposición de Arte Francés Contemporáneo", IV-1933, M<sup>a</sup> de Arte Moderno.
- "I<sup>a</sup> Exposición de Arte Revolucionario", XII-1933, Ateneo.

1933

- RODRIGUEZ LUNA, A., Mº de Arte Moderno.
- SOUTO, A.; 1933, Ateneo.
- BORGES, Norah., II-1934, Mº de Arte Moderno.
- QUINTANILLA, L., V-1934, Mº de Arte Moderno.
- CASTELLANOS, L., VI-1934, Ateneo.
- GARGALLO, P., III-1935, Mº de Arte Moderno.
- PICASSO, P., II-1936, Local de ADLAN.
- ALBERTO, IV-1936, Local de ADLAN.
- ERNST, Max, V-1936, Biblioteca Nacional.
- MALLO, María, 1936, local de ADLAN.
- RODRIGUEZ ORGAZ, 1936, local de ADLAN.
- LAMOLLA, 1936, local de ADLAN.

MURCIA:

- Colectiva, V-1927 (exponen Flores y Gaya).

SANTA CRUZ DE TENERIFE:

- PILAR, S. de, II-1932, Círculo de Bellas Artes.
- DOMINGUEZ, O., V-1933, Círculo de Bellas Artes.
- "Exposición de objetos surrealistas", IV-1935, Círculo de Bellas Artes.
- "Exposición surrealista", V-1935, Ateneo.
- "Exposición de Arte de Vanguardia", V-1936, Círculo de Bellas Artes.



SANTANDER:

-COSSIO, F., IV-1921, Ateneo.

SEVILLA:

-HELIOS GOMEZ, VII-1925.

SITGES:

-BARRADAS, R., VIII-1928, Ateneo.

VALENCIA:

-MOMPOU, J., III-1927, Imperium.

-LAHUERTA, G., 1928, Blava.

-"Exposició de Pintura, escultura i Dibuix", III-1931, Agrupació Valencianista Republicana.

SAN SEBASTIAN:

-"Exposición de Arquitectura y pintura contemporáneas", IX-1930, Casino.

-"Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", IX-1931, Ateneo.

1004 513

**ZARAGOZA:**

- ACIN, R., V-1930, Rincón de Goya.
- GONZALEZ BERNAL, J.J., X-1930, Rincón de Goya.
- "Salón de Humoristas", V-1931, Círculo Mercantil.
- GARCIA CONDOY, H., IV-1932, Heraldó de Aragón.

C) Bibliografía general (por autores)

A.X.

- "Respuesta a un crítico republicano", en Octubre, Madrid, VI-VII-1933.

A.D.P.

- "Catálogos de exposiciones", en Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona, Barcelona, X-1944.

ABREU GOMEZ, E.:

- "El tiempo y el espacio", en El Nacional, México, 1938.

ABELLAN, J.L.:

- La cultura en España, Edicusa, Madrid, 1971.

ABRIL, M.:

- "Barradas", en Ultra, Madrid, 10-II-1921.
- "El Pintor Juan Gris", en A , XI-1923.
- "La dama del ajedrez", en A, I-1924.
- "El arte en España: Juan Esplandiú", en A, XII-1924.
- "El arte de Joaquín Sunyer", en A, III-1925.
- "Barradas el uruguayo", en A, IV-1925.
- "La crítica de arte", en A. VII-1925.
- "Las nuevas tendencias del arte actual en la fotografía", en Orientaciones, Madrid, XI-1926.
- "Solana", en Orientaciones, Madrid, VII-1926.
- "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", en R.O. XII-1926.

- "Salón de Humoristas", en Revista de las Españas, Madrid, V-VI-1927.
- "Juan Gris", en GL, 1-VI-1927.
- "El arte moderno y los católicos", en GL, 1-IV-1928.
- "Los carteles literarios en España", en Revista de las Españas, Madrid, IV-V-1928.
- "Maruja Mallo", en Revista de las Españas, Madrid, VI-VII-1928.
- "María Mallo", en RO, VII-1928.
- "Benjamín Palencia", en Revista de las Españas, Madrid, XI-XII-1928.
- "El pintor Pelegrín y el escultor Granyer", en Revista de las Españas, Madrid, I-II-1929.
- "Exposiciones: Bernaldo de Quirós, Hidalgo de Caviades, Barral", en Revista de las Españas, Madrid, V-1929.
- "El escultor Angel Ferrant", en Gaceta de las Artes, Barcelona, VI-1929.
- "Los internacionales de pintura en el Instituto Carnegie de Pittsburg", en Revista de las Españas, Madrid, VI-VII-1929.
- "Exposición de las escuelas mexicanas de pintura y escultura", en Revista de las Españas, Madrid, IX-X-1929.
- "El salón de Otoño", en Revista de las Españas, Madrid, XI-XII-1929.
- "Viaje de exploración a través del arte moderno", en Atlántico, Madrid, 1930, pp.35 a 40.
- "Alberto, escultor", en La Nación, México, 1930.
- "Dibujos de A. Souto. Exposición Lahuerta-Pedro Sánchez.", en Revista de las Españas, Madrid, III-1930.
- "Planes y Climent. Literatura pintada", en Revista de las Españas, Madrid, V-1930.

- "El premio Carnegie a Picasso. El Salón de Otoño", en Revista de las Españas, Madrid, X-XI-1930.
- "Benjamín Palencia", en Blanco y Negro, Madrid, 30-XI-1930.
- "Crónica de arte", en Revista de las Españas, Madrid, VII-VIII-1931. (sobre Maroto).
- "Los Ibéricos", en Revista de las Españas, Madrid, IX-X-1931.
- "Alberto Sánchez", en Revista de las Españas, Madrid, XI-XII-1931.
- "Exposición Mateos", en Blanco y Negro, Madrid, 13-III-1932.
- "El paraíso perdido y el arte moderno", en Arte, Madrid, IX-1932.
- "Frescos de Quintanilla", en Blanco y Negro, Madrid, 20-XI-1932.
- "Un monumento en proyecto", en Blanco y Negro, Madrid, 27-XI-1932. (sobre Quintanilla).
- "Exposición Cristóbal Ruiz", en Blanco y Negro, Madrid, 8-I-1933.
- "Arturo Souto", en Blanco y Negro, Madrid, 5-III-1933.
- "Sobre la deshumanización del arte", en Cruz y Raya, Madrid, 15-V-1933.
- "Exposiciones en Copenhague y Berlín (Los Ibéricos en el extranjero)", en Arte, Madrid, VI-1933.
- "Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano", en Arte, Madrid, VI-1933.
- "Asturias y el arte regional", en Blanco y Negro, Madrid, 12-XII-1933.
- "Torres García o la integridad artística", en Nuevo Mundo, Madrid, 1934.
- De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso, Espasa Calpe, Madrid, 1935.
- "El encuentro de Solana con Tógores", en El Español, Madrid, 1943.
- Joaquín Sorolla, Iberia, Barcelona S/A.

- Ramón Casas, Estrella, Madrid, S/A.

ABRIL, X.:

- "Pintura y poemas de Xavier Abril", en GL, 15-X-1927.
- "Revolución y cultura", en Bolívar, Madrid, 15-VI-1930.
- "Palabras para asegurar una posición dudosa", en Bolívar, Madrid, 15-VII-1930.

AOELL, A.:

- "Inquisición al surrealismo español", en Insula, Madrid, VII-VIII-1970.

ADORNO, T.W.:

- "La crítica de la cultura y la sociedad", en el libro Prismas, Ariel, Barcelona, 1962.

AGUILAR, S.:

- Aqua-fuertes de Castro Gil, Yuste, Madrid, 1946.

AGUILERA, E.M.:

- "Mateo Hernández", en El socialista, Madrid, 27-I-1927.
- "Los temas pictóricos de Solana", en Renovación, Madrid, 15-X-1928.
- "El arte y la obra de E. Barral", en El Socialista, Madrid, 2-IV-1929 y 24-V-1930.
- Julio Romero de Torres, Joaquín Gil, Barcelona, 1933.
- "Un artista original: Antonio Simón Cuevas", en Gaceta de Bellas Artes, Madrid, I-1933.
- "Óleos y dibujos de J.G. Solana", en El Socialista, Madrid, 11-X-1933.

- "El escultor Santiago Almela", en Gaceta de Bellas Artes, Madrid, VI-1935.
- José Gutiérrez Solana, aspectos de su vida, su obra y su arte, Iberia, Barcelona, 1947.

AGUILERA CERNI, V.:

- Iniciación al arte español de postguerra, Península, Barcelona, 1970.
- Panorama del nuevo arte español, Guadarrama, Madrid, 1966.
- Ortega y D'Ors en la cultura artística española, Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- Arte y compromiso histórico, Fdo. Torres, Valencia, 1976.

AGUIRRE, Ester M<sup>a</sup> de:

- Gustavo de Maeztu, Echeguren y Zulaica, Bilbao, 1922.

AIZPURUA, J.M.:

- "¿Cuándo habrá arquitectura?", en GL, 1-III-1930.

ALBERTI, R.:

- "Paisajes de Vázquez Díaz ", en A , 6-VIII-1924.
- "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo", en GL, 1-VII-1929.
- El poeta en la España de 1931, Losada, Buenos Aires, 1942.
- Prosas encontradas. 1924-1942, Ayuso, Madrid, 1970.
- La arboleda perdida. Memorias, Seix Barral, Barcelona, 1975.

ALBERTI, R; SEÑORA DE X; ERNESTINA DE CHAMPOURCIN:

- "Un suceso literario. La conferencia de Rafael Alberti", en GL, 1-XII-1929.

ALBI, J.:

- "Una introducción al surrealismo en España", en Verbo, Alicante, XI-XII-1948.

ALBI, J.; FUSTER, J.:

- "Antología del surrealismo español", en Verbo nos. 23, 24 y 25, Alicante, 1952.

ALCANTARA, F.:

- "Los artistas Ibéricos", en El Sol, Madrid, 11-VI-1925.

- "La primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", en El Sol, Madrid, 29-V-1925.

- "En el Salón de Artistas Ibéricos. Los escultores", en El Sol, Madrid, 24-VI-1925.

- "Barradas en la Exposición de Artistas Ibéricos", en El Sol, Madrid, 16-VII-1925.

ALLER, A.:

- "La pintura de Méndez Magariños", en GL, 1-III-1931.

"ALMAVIVA":

- "Postales Ibéricas". Apartado: Andalucía", en GL, 1-I-1928.

ALOMAR, G.:

- El Futurisme, Ed. L'Avenç, Barcelona, 1905.

- "Als amics del 'Futurisme'", en Futurisme, Barcelona, 1-VII-1907.



- "El Futurisme a Paris", en El Poble Catalá, Barcelona, 9-III, 1909.

- El Futurisme i altres assaigs, Ed. 62, Barcelona, 1970.

ALONSO, Dámaso:

- Poetas españoles contemporáneos, Gredos, Madrid, 1958.

ALQUIE, F.

- Filosofía del surrealismo, Barral, Barcelona, 1974.

ALTOLAGUIRRE, M.:

- "Conferencias: 'El arte como herramienta de lucha'. 'Lo que Solana y Souto pueden ser'. 'El poeta como juglar de guerra'", en Hora de España, Valencia, III-1937.

"ALVAREDA HERMANOS":

- "El arte moderno y los obreros artistas", en Gaceta de Bellas Artes, Madrid, VIII-IX-1933.

AMIGO, J.:

- "El manifiesto antiartístico catalán", en Gallo, Granada, IV-1928.

AMO ALGARA, A. del:

- "La decadencia del arte y el cinema", en Nuestro Cinema, Madrid, II-1935.

AMON, S:

- "Angel Ferrant y el G.A.T.E.P.A.C.", en Nueva Forma, Madrid, X-1968.

- "Lo vertical en la escultura de Alberto", en Nueva Forma, Madrid, VI-1969.

AMOROS, J. :

- "Postil-les ironiques." "Cubisme o art cosmogonie", en Gasete de les Arts, Barcelona, I-XII-1925.

APOLLINAIRE, G.:

- "La nueva pintura (de: Les peintres cubistes)", en España, Madrid, 21-XII-1918.

ARAGAY, J.:

- "Francesc Xavier Nogués", en L'Instant, Barcelona, IX-1919.  
- El nacionalisme de l'Art, Ed. La Revista, Barcelona, 1920.

ARAGON, Louis:

- Pour un réalisme socialiste, Denoël et Stéèle, París, 1935.

ARANDA, J.F.:

- "Cronología do surrealismo español", en O Comercio do Porto, Oporto, 28-IX, 12-X y 16-X-1971.

ARAUJO COSTA, L.:

- El Ateneo, Madrid, 1949.

ARCE, M.:

- "La pintura de Cristóbal Ruiz", en Alma Latina, 25-II-1939.

ARCONADA, C.M.:

- "La música en España", en A, VIII-1924.
- "Hacia un superrealismo musical", en A. II-1925.
- "Boletín del Cineclub. Sesión Inaugural", en GL, 1-I-1929.
- "Milhaud en España", en GL, 15-V-1929.
- "Música mecánica. La muerte de Diaghilev", en Atlántico, Madrid, X-1929.
- "Hacia un cinema proletario", en Nuestro Cinema, Madrid, I-II-1933.
- "Quince años de literatura española", en Octubre, Madrid, VI-VII-1933.
- "La doctrina intelectual del fascismo español", en Octubre, Madrid, IV-1934.
- "Luis Buñuel y 'Las Hurdes'", en Nuestro Cinema, Madrid, II-1935.

ARDERIUS, J.:

- Los príncipes iguales, Madrid, 1930.

AREAN, C.:

- Veinte años de vanguardia artística en España, Editora Nacional, Madrid, 1961.
- La escuela pictórica barcelonesa, Madrid, 1961.
- Evolución histórica de Jaime Mercadé, Ateneo, Madrid, 1973.

ARGAN, G.C.:

- El arte moderno, Fdo. Torres, Valencia, 1975.

ARGUL, J.P.:

- Arte de las Américas: Joaquín Torres García, Mosca Hnos, Montevideo, S/A.

"ARISTO":

- "¿Qué es el superrealismo?", en GL, 1-V-1927.

ARP, H.:

- "Poema", en D'Ací i d'Allà, Barcelona, Inv. 1934.

ARROYO, J.:

- La pintura de Angelita Santos, suplemento de "Meseta", Valladolid, 1928.

AUB, M.:

- "Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta", en GL, 1-VIII-1929.

- La poesía española contemporánea, México, 1964.

- La calle Valverde, Seix Barral, Barcelona, 1970.

AVANT, Nicole:

- Etude de "Gaceta de Arte" (Diplome d'Etudes Supérieures), Fac. de Lettres de París, V-1964.

AZCOAGA, E. :

- "Sentido social del poeta, fragmentos" en Hoja Literaria, Madrid, IV-1933.

- "Benjamín Palencia en París"; en Luz, Madrid, 8-XII-1933.

- Los dibujos de Gregorio Prieto, Tip. Blass S.A., Madrid S/A.

AZORIN :

- "Cristóbal Ruiz", en ABC, Madrid, 11-XI-1926.

- "Carta de Azorín", en DDOOS, Valladolid, I-1931

- "El superrealismo es un hecho evidente", en Obras completas, Madrid, 1954, pp.159-161.

B. A.:

- "Las conferencias del profesor Ortega y Gasset", en Octubre, Madrid, VI-VII-1933.

BACARISSE, M.:

- "Afirmaciones futuristas", en España, Madrid, 10-VII-1920.

BADRINAS, A.:

- "JOAQUIN Torres García", en Art, Barcelona, XII-1933.

BAJARLÍA, JJ.:

- "Origen del vanguardismo en la poesía castellana", en Caballo de fuego, Buenos Aires, VII-1951.

- El vanguardismo poético en América y España, Perrot, Buenos Aires, 1958.

BALLESTEROS DE MARTOS,:

- "Gregorio Prieto-García Maroto", en Cervantes, Madrid, IV-1919.

- "Victorio Macho, el escultor del sentimiento", en Arte español, Madrid, 1921.

- "Una admirable obra de Victorio Macho", en El Sol, Madrid, 12-II-1930.

- Artistas españoles contemporáneos, Mundo Latino, Madrid, S/A.

BAR, P.:

- "proceso del arte moderna. Los cubistas", en Gaceta de Bellas

Artes, Madrid, XII-1935.

BARAM, S.:

-"Borea", en Paletten, nº 2, Göteborg, 1953.

BARBERAN, C. :

-Eduardo Navarro , Inchausti, Madrid, 1932.

-ARTistas contemporáneos: Gutiérrez Solana, Urgabo, Madrid, 1933.

-"Solana, pintor barroco español", en ABC, Madrid, 14-XI-1933.

BARGA, C.:

-"Pintura nunca vista", en RO, III-1929.

-"Política y literatura", en RO, VII-1935 y VIII-1935.

BASLUND, K.:

-Jose Luis Sert, Zurich, 1967.

BASSOLAS, Carmen:

-La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932). Fontamara, Barcelona, 1975.

BAUDELAIRE, CH.:

-El salón de 1846, Fdo. Torres, Valencia, 1967.

BECARUD, J.:

-"Cruz y Raya"(1933-1936) , Taurus, Madrid, 1966.

-La segunda República española, Taurus, Madrid, 1967.

BECARUD, J; LOPEZ CAMPILLO, Eweline:

-Los intelectuales españoles durante la II República, SigloXXI,  
Madrid, 1978.

BEL, G.:

-"Exposición de las obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya",  
en GL, 15-VI-1930.

BENAVENTE, L.:

-"¿Perspectivas? ¡Realidades!", en Gaceta de Bellas Artes, Madrid-  
I-1932.

BENET, R.:

-"Comiat a Torres García ", en La Revista, Barcelona, 1-VII-1920.

-"La vida artística", en Ciutat, Manresa, V-1926.

-"Torres García", en La Veu de Catalunya, Barcelona, 28-IV-1926.

-"Picasso.Barcelona", en Art, Barcelona, X-1933.

-"Tossa,Babel de les Arts", en Art, Barcelona, X-34.

-Futurismo y Dada, Omega, Barcelona, 1949.

-Xavier Moqués, Omega, Barcelona, 1949

- La escultura moderna y contemporánea, Labor, Barcelona, 1949.  
(con Heilmeyer, A.)

-"Torres García. In Memoriam", en Destino, Barcelona, 5-XI,12-XI  
y 19-XI-1949.

-Sunyer, Polígrafa, Barcelona, 1974.

-Isidro Nonell y su época, Iberia, Barcelona S/A.

BENEVOUD, L.:

-Historia de la arquitectura moderna, G. Gili, Madrid, 1974.

BENITO, A.:

-Vazquez Díaz, Dir. Gen. de Bellas Artes, Madrid, 1971.

BENJAMIN, W.

-Discursos interrumpidos. I, Taurus, Madrid, 1973.

BERGAMIN, J.

"Nominalismo superrealista", en A, V-1925.

- "Conferencias", en El Sol, Madrid, 14-V-1932.

- "Ni más ni menos que pintura", en Arte, Madrid, VI-1933.

- Cruz y Raya. Antología, Turner, Madrid, 1974.

BERGER, M.:

- "Bores", en Les Arts Plastiques Nº 10, París, 1930.

BERGES, Consuelo:

- "Una exposición de Norah Borges", en GL, 1-XII-1930.

BERIEL, R.

- "Exposición d'Art Modern Nacional i Estranger", en GSA, Nº13, 1929.

BERYES, I. de:

- Ignacio Zuloaga o una manera de ver España, Barcelona, 1947.

BESSION, G.:

- "Joaquín Peinado", en Les Lettres Françaises, París, IV-1957.

BIZCARRONDO, Marta.



-Araquistain y la crisis socialista en la II República. Leviantán (1934-1936), Siglo XXI, Madrid, 1975.

BLANCA, A.:

-"Subvaloración del cinema", en Nuestro Cinema, Madrid, IV-V-1933.

BLANCH, A.:

- La poesía pura española, Gredos, Madrid, 1976.

BLANCH, Montserrat:

-Manolo, Polígrafa, Barcelona, 1972.

BLANCO, T.:

-"Se llama Ruiz como Picasso", en La correspondencia de Puerto Rico, 24-XI-1938.

BLANCO CORIS, J. :

-"El japonismo se impone", en GBA, 1-IV-1925.

BLAS, J.J. de:

-Diccionario. Pintores españoles contemporáneos desde 1881. nacimiento de Picasso, Estiarte, Madrid, 1972.

BLASEIRO, J.A.

-Novelistas españoles modernos, Nueva York, 1933.

BODINI, V.:

-Los poetas surrealistas españoles, Tusquets, Barcelona, 1971.

(la edición italiana es de 1963).

BOHIGAS, O.

- Barcelona entre el pla Cerdà y el Barraquisme, Ed. 62, Barcelona, 1963.
- "L'arquitectura. Noucentisme i 'novecento'", en Serra D'Or, Montserrat, VIII-1964.
- Bachillerato y dandysmo en la pintura de Rafols Casamada, P. Españolas, Madrid, 1966.
- Arquitectura española de la segunda República, Tusquets, Barcelona, 1970
- Reseña y catálogo de Arquitectura Modernista, Lumen, Barcelona., 1973.

BOHIGAS TARRAGO, P. :

- "Apuntes para la historia de las Exposiciones Oficiales de Arte de Barcelona", en Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Barcelona, I-IV-VII-X-1945.

BOLDO, J.:

- Climent, J. Moritz, México, 1977.

BONET, A.

- "L'infant prodigi", en Art, <sup>Nº1</sup> Lérida, 1933/34
- "Cop d'ull a través de l'estimativa", en Art Nº 2, Lérida 1933/34.
- "Apologia i detracció de la dansa" en Art nº 3, Lérida, 1933/34.

BONET, J.M.:

- "Masson y su experiencia española", en El País, Madrid, 1-IX-1976,
  - "Una dama incierta y misteriosa que tiene por nombre modernidad", en El País, Madrid, 22-VI-1977.
  - "Eugenio D'Ors, por el laberinto del arte moderno", en El País, 4-X-1979.
- BONET CORREA, A.:
- "Ronsel' y el arte de vanguardia", en Ronsel(1924-1974), Vigo, 1975.

BONNARD, A.:

- Benjamín Palencia, Librería de arte Clan, Madrid, 1948.

BONOME, S.:

- Artistas jóvenes, Zoila Ancazibar, Madrid, 1929.

BORI, R.:

- "Publicitat", en Art, nº 9 , Lérida, 1933/34.

BOUKHARINE, N.:

- "Carta de Moscú. La pintura soviética", en GA. I-II y III-1934.

BOURET, Jean:

- "Joaquín Peinado", en Arts, París, V-1951.

BOVEDA, X.:

- "Los intelectuales dicen. Rafael Canisinos Asuena", en El Parlamentario, Madrid, XII-1918.

BOZAL; V.:

- "El realismo social en España", en Suma y sigue del arte contemporáneo nº 3, Valencia, 1963.
- "Alberto Sánchez", en Aulas, Madrid, IX-1963.
- "El escultor Alberto Sánchez", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, IX-1965.
- El realismo, Ciencia Nueva, Madrid, 1966.
- "La renovación artística <sup>de 1925</sup> en España ", en Cuadernos Hispanoamericanos nº 194, Madrid, 1966.
- El realismo plástico en España de 1900 a 1936, Península, Madrid, 1967.
- "El escultor Alberto Sánchez", en RO, Madrid, I-1970.
- Historia del arte en España, Istmo, Madrid, 1972.
- La construcción de la vanguardia. 1850-1939, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1978.

BRENAN, G. :

- El laberinto español, Ruedo Ibérico, París, 1962.

BRETON, A.:

- Prefacio al catálogo de la exposición Pícaro, Dalmau, Barcelona, 1922.
- "Manifiesto surrealista", en RO, I-II-III-1923.
- "Texto surrealista", en A, VI-1926.
- "Posición política del arte hoy", en GA, IX-1935.
- "Discurso de André Breton al congreso de escritores para la defensa de la cultura", en GA, IX-1935.
- "Picasso poeta", en Ga, III-1936.
- El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones, Barrai, Barcelona, 1970.

-Documentos políticos del surrealismo, Fundamentos, Madrid, 1973.

BRIELLE, R.:

"Mateo Hernández", en L'Amour de l'Art, París, 1928.

BRIHUEGA, J.:

-Moreno Villa en el ambiente artístico madrileño (Memoria de licenciatura), Universidad Complutense, Madrid, 1972.

-Orígenes de la vanguardia artística española (1920-1936) (texto y documentación del catálogo de la exposición de la Gª multitud, Madrid, XI-XII-1974)

-"Orígenes de la vanguardia artística española", en Litoral, Málaga, III-1975 (texto de la publicación anterior)

-La exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, en el Catálogo de la exposición conmemorativa del cincuentenario, Club Urbis, Madrid, VI-1975.

-Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las Vanguardias artísticas en España, 1910-1931, Cátedra, Madrid, 1979.

BRUGUERAS, I.:

-"Los primitivos precolombinos", en A.C., Barcelona, 1er. trim. 1935.

BRZEKOWSKI, J.:

-"Quilometraje de la pintura contemporánea. 1908-1930", en Art nos. 9-"o", Lérida, 1933/34.

BUCKLEY, R; CRISPIN, J.

-Los vanguardistas españoles.1925-1935, Alianza, Madrid, 1973.

BUFFET, Gabrielle

-"Barcelona 1916. Berceau de '391' ", en Dau al Set, Barcelona, VIII-IX-1952.

BUÑUEL, L.:

-(encuesta a ...), en AA , 31-III-1929 .

CABELLO, A.:

-"La servidumbre en el cine", en Leviatan, Madrid, VIII-1935.

CABA, Carlos y Pedro:

-"La rehumanización del arte", en Eco. Revista de España , Madrid, IX-1934.

CANNE, P. y RESTANY, P.:

-L'avant-gard au XX siècle , Ballard, París, 1970.

CABOT, J.:

-"Exposició Torres García", en GSA , Barcelona, XI-1929.

CACERES, A.:

-Joaquín Torres García, Montevideo, 1941.

CACERES, Esther de:

-Vida de un artista uruguayo, Joaquín Torres García, Consejo

de Enseñanza Primaria y Normal, Montevideo, 1957.

CAFFARENA, A.:

-Joaquín Peinado, la poesía en pintura, el Guadalhorca, Alicante, 1974.

"CALANDRA"

-"Crítica venal", en Art nº 7, Lérida 1933/34.

CALLEJA, R.:

-"Picasso, Matisse y los niños deficientes", en Vértice, Bilbao, XII-1938.

CALLICO, F.:

-L'Art i la Revolució Social, Imp. Industrial, Barcelona, 1936.

CALVO -AZCOITIA

-"Balanza arquitectónica", en GL, 15-VI-1930.

CAMPOY, A.M.:

-Pintores españoles contemporáneos, Madrid, 1968.

-Joaquín Peinado, I.E. Edidiciones, Madrid, 1972.

-Diccionario crítico del arte español, I.E. Ediciones, Madrid, 1973.

-Genaro Lahuerta, M.E.C., Madrid, 1973.

-Cristino de Vera, I.E. Ediciones, Madrid, 1976.

CANO, J.L.:

- "El fascismo y el arte", en Mundo Obrero, Madrid, 15-II-1936.
- "Noticia retrospectiva del surrealismo español", en Arbor XVI VI-1950.
- Poesía española del siglo XX, Guadarrama, Madrid, 1960.

CANO BALLESTA, J.:

- La poesía española entre pureza y revolución .1930-1936, Gredos, Madrid, 1972.

CANOVAS Y ALBARRACIN, J.:

- "Luis Garay", en GL, 1-XII-1928.

CANSINOS ASSENS, R.:

- "El arte nuevo. Sus manifestaciones entre nosotros", en Cosmópolis,<sup>nº2</sup> Madrid, 1919.
- "Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria", en Cervantes, Madrid, I-1919.
- "Los poetas del Ultra", en Cervantes, Madrid, VI-1919.
- "Instrucciones para leer a los poetas ultrafetas", en Grecia, Sevilla, 29-II-1920.
- El movimiento V.P., Mundo Latino, Madrid, 1921.
- "La belleza cruel", en Ultra, Madrid, 1-III-1921.
- La nueva literatura, Páez, Madrid, 1927.
- "Recuerdos de una vida literaria. El tesoro salvado", en Indice de las artes y de las letras nos. 142,144,145,147 y 149, Madrid, 1960/61.
- El movimiento V.P., Hiperión, Madrid, 1978 (con prólogo de J. M. Bonet).



CARCO, F.:

"Souto", en Revue d'Art, París, 1939.

CARBONELL I GENE, J.:

- "L'Art i els Artistes. M.A. Cassanyes", en El Camí, Barcelona, II-1918.

- "Butlletí", en AA, 30-XI-1927. (sobre las pinturas de Dalí en el Saló Tardor)

- "Pau Cézanne des d'un punt de vista occità", en AA, XII-1927.

- "Butlletí. Els 7 davant 'El Centaure'. Contribució a la recerca d'un nou classicisme", en AA, IV-V y VI-1928.

CARMONA NANCLARES, F.:

- "El Arte y el Estado, por Gimenez Caballero. Madrid, 1935", en Leviatan, Madrid, I-1936.

CARREÑO, F.:

- "Introducción a El arte de tendencia y la caricatura", en Nueva Cultura, Valencia, III-IV-1936.

- "Introducción" en Función social del cartel, Ed. Nueva Cultura, Valencia 1937, pp. 5 a 10.

CARLES, D.:

- Memorias de un pintor (1912-1930), Barna, Barcelona, S/A.

CARNES, L.:

- "En torno al magnífico coro de Angeles Santos", en Revista Crónica, Madrid, XI-1930.

CARR, R.:

-España. 1808-1936, Ariel, Barcelona, 1969.

CARRERES, A.:

-"Ortega y Gasset diu:", en Hélix, Villafranca del Penedés, IV-1929.

CARROUGES, M.:

-Andre Breton et les données fondamentales du Surréalisme, Gallimard, Paris, 1950.

CASANOVA, Concepción:

-"Conversa", en Hélix, Villafranca del Penedés, VI-1929.

-"Notes", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1930.

-"Notes vora el Llenguatge", en Butlletí de l'Agrupament Escolar, Barcelona, VII-IX-1930.

CASAS ABARCA:

-"Un cinquentenari", en GBA, X-1933.

CASELLAS, R. :

-Etapas artísticas, Soc. Cat. d'Edicions, Barcelona, 1916.

CASES LAMOLLA, M.:

-"Il·luminació", en Art, nos. 9 y "0", Llérida, 1933/34

CASSANYES, M.A.:

-"Un dibuix de Sisquella", en AA, X-1926.

-"Josep Togores", en AA, I-1927.

- "L'espai en les pintures de Salvador Dalí", en AA, IV-1927.
- "Josep Granyer escultor pur", en AA, VI-1927.
- "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art moderna", en AA, VIII-1927.
- "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art moderna (a l'amic i col·lega Sebastià Gasch, encara)", en AA, X-1927.
- "Wassily Kandinsky", en GSA, VI-1928.
- "Assaig de classificació del moviment de l'art moderna", en AA, VIII-1928.
- "Josep Papiol", en AA, X-1928.
- "Dalí", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, invierno 1934.
- "Vers la màgia", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.
- "Juan Gris", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.
- "Fauvisme", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.
- "Tres escultores nuevos: Ramón Marínello, Jaime Sans, Eudaldo Serra", en A.C., Barcelona, 4º trim. 1935.
- "Joan Miró, el extraordinario", en A.C., Barcelona, 2º trim. 1935.
- "Exposició logicofobista", prólogo del catálogo de la celebrada en las Gas. Catalonia, Barcelona, 1936. (Firma también Viola Gamón).

CASSOU, J.

- Panorama de la littérature espagnole, KRA, París, 1929.
- "La joven generación española", en GL, 15-III-1929.
- "Exposición Maruja Mallo", en GA, VII-1932.
- "Borés", en Bee-ux Arts, París, 30-XII-1934.
- "Souto", en Arts, París, 1936.
- Torres García, Fernand Hazan, París, 1955.
- Panorama de las artes plásticas contemporáneas, Guadarrama, Madrid, 1961.

CASTELLANOS, L.:

- "La pintura soviética de hoy", en GA, VII y VIII -1934.

CASTELLON, J.:

- "Luis Buñuel y 'Las Hurdes'", en Nuestro Cinema, Madrid, II-1935.

CASTILLO, A. del:

- Jose María Sert, su vida y su obra, Argos, Barcelona, 1947.

CASTRO, F.:

- Oscar Domínguez y el Surrealismo, Catedra, Madrid, 1978

CEJADOR Y FRAUCA:

- Recuerdos de mi vida, Hernando, Madrid, 1967.

CENDRARS, Blaise:

- "Nuevas modalidades del cubismo", en Grecia, Sevilla, 30-VII-1919.

- "Construcción", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

CERNUDA, L.:

- Estudios sobre poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1957.

CHABAS, J.:

- "Orientaciones de la post-guerra", en Cervantes, Madrid, I-1919.

- "El valor lírico de la pintura de Gregorio Prieto", en A, XI-1925.

- "Joan Rebull en 'La Galería' de Madrid", en GL, 15-VI-1929.

- Literatura española contemporánea, Habana cultural, La Habana, 1952.

CHAVARRI, R.:

- Maestros de la pintura vasca, I.E. de Ediciones, Madrid, 1973.
- Mito y realidad de la Escuela de Vallecas, I.E. de Ediciones, Madrid, 1975.

CIRICI PELLICER, A.:

- El arte modernista catalán, Aimá, Barcelona, 1951.
- La escultura catalana, Moll, Mallorca, 1957.
- Surrealismo, Omega, Barcelona, 1957.
- "La plástica noucentista", en Serra D'Or, Montserrat, VIII-1964.
- 1900 en Barcelona. Modernismo, Polígrafa, Barcelona, 1967.
- "L'Aportació de J. Dalmau", en el catálogo de la exposición conmemorativa, CO.A.C.B. , Barcelona, 1969.
- L'Art català contemporani, Ed. 62, Barcelona, 1970.
- La estética del franquismo, G. Gili, Barcelona, 1977.

CIRLOT, J.E.:

- "Introducción al surrealismo", en RO, Madrid, 1953
- Pintura catalana contemporánea, Omega, Barcelona, 1961.
- Ràfols Casamada, P. Españolas, Madrid, 1961.
- La pintura de Sucre, Madrid, 1963.
- "La pintura catalana moderna", en el libro Historia de la pintura catalana, Tecnos, Barcelona, S/A.

CIRRE, J.F.:

- Forma y espíritu de la lírica española (1920-1935), Graf. Panam. México, 1950.
- La poesía de José Moreno Villa, Insula, Madrid, 1962.

CLAVERIA, C.

- "Manolo", en Hélix, Villafranca del Penedés, X-1929.
- "Benjamín Palencia", en Hélix, Villafranca del Penedés, I-1930.
- "Las dosis de violencia", en Butlletí de l'Agrupament Escolar, Barcelona, VII-IX-1930.

COGNIAT, R.:

- Apel.les Fenosa, Polígrafa, Barcelona, S/A.

COLLAZOS, O.

- Los vanguardismos en América Latina, Ed. 62, Barcelona, 1977.

COMET, C.A.:

- "Una época de arte puro", en Cervantes, Madrid, IV-1919.
- "Un manifiesto futurista", en Cervantes, Madrid, IV-1919.

CORBALAN, P.:

- Poesía surrealista en España, Ed. del Centro, Madrid, 1974.

Le CORBUSIER.

- "Arquitectura de época maquinista", en RO, V-1928.

COROMINAS, P.:

- "En Joaquim Sunyer", en El Poble Català, Barcelona, 23-IV-1911

CORREA, G.:

- "Significado de Poeta en Nueva York", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, I-II-1959.

CORREA CALDERON :

- "El arte racial de Suárez Couto", I. Palacios, Lugo, S/A.

CORREDOR MATHEOS, J.:

- Cristofol, Lérida, 1967.

- "ADLANus interesa, ADLAN us crida", en Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 4º trim. 1970.

- Vida y obra de Benjamín Palencia, Espasa Calpe, Madrid, 1979.

CORTES, J.

- Emilio Bosch Roger, Dir. Gral de Bellas Artes, Madrid, 1959.

CORTES I VIDAL, J.:

- "El pintor Feliú Elías", en Art, Barcelona, X-1933.

- "Alfred Sisquella", en Art, Barcelona, XII-1933.

CORTEZO, G. :

- "El escultor Mateo Hernández y la exposición de sus obras", en Arte Español, Madrid, 1926.

COURTHION, P.:

- "Bores", en Le Centaure, Bruselas, XII-1929.

- Art Independent, Albin Michel, París, 1958.

COSSIO, F. de:

- "La pintura de Cristóbal Hall", en Verso y Prosa, Murcia, V-1927.

COSSIO, J. Mª.:

- "Poesía: Adivinación", en DDOOS nº2, Valladolid, 1931.

CRESPO, A.:

-Juan Ramón Jiménez y la pintura, UPREX, Barcelona, 1974.

CRESPO ORDOÑEZ, L.:

-"Arte modernista y arte moderno", en Revista de las Españas, Madrid, VII-VIII-1932.

CREUZE, R.:

-Cóndoy, Ed. R. Creuze, París, 1973.

CREVEL, R.:

-Dalí o el anti-obscurantismo, Calamus scriptóribus, Barcelona, 1978.

CREXELLES, J.

-"Salvat Papasseit" en La Ma Trencada, Barcelona, XI-1924.

CRIADO Y ROMERO; M.E.:

- "Se ha celebrado la exposición de los independientes", en Heraldo de Madrid, 17-XI-1929.

-"Servando del Pilar y la inquietud del arte", en Heraldo de Madrid, 14-XII-1929.

-"Exposición de Gabino Amaya y López Obrero", en Heraldo de Madrid, 1-V-1930.

-"Más sobre el Salón de los Independientes", en Heraldo de Madrid, 18-X-1930.

CROUS, E.:

-"Cartell", en Art nº 1, Lérida, 1933/34.

-"Impermta", en Art nº2, Lérida, 1933/34

-"Posició i forma", en Art nº3, Lérida 1933/34.

-"Fotografía", en Art nº4, Lérida, 1933/34.



- "Plástica, lirisme", en Art, nº7, Lérída, 1933/34.
- "Carrincloneria", en Art, nº6, Lérída, 1933/34.
- "Utilitat...!", en Art, nº 6, Lérída 1933/34.
- "Cabaret...!", en Art, nº7, Lérída 1933/34.
- "Técnica y personalidad en Arte", en Art nº9, Lérída, 1933/34.
- "Revista", en Art, nº9, Lérída, 1933/34.
- "Justificació i acusació personal", en Art nº "0", Lérída, 1933/34.
- "Provincianisme", en Art, Nº 9, Lérída, 1933/34.
- "Encara! L'art proletari i burgués", en Art nº "0", Lérída, 1933/34.

CUNQUEIRO, A. y GARCIA SUAREZ, R.:

- Carlos Maeide, Galaxia, Vigo, 1954.

DALI, Ana María:

- Salvador Dalí visto por su hermana, <sup>JUVENILS,</sup> Barcelona, 1949.

DALI, S.:

- "Sant Sebastià", en AA, VII-1927.
- "Reflexions", en AA, VIII-1927.
- "Frederic García Lorca. Exposició de dibuixos acolorits", en La Nova Revista, Barcelona, IX-1927.
- "Le fotografia pura creació de l'espèrit", en AA, IX-1927.
- "Dretes i esquerres". "L'Incident M.A. Caasanyes-S. Gasch", en AA, X-1927.
- Els meus quadros del Saló de Tardor, Adición al nº 19 de AA, X-1927.
- "Film-arte. Film-antiartístic", en GL, 15-XII-1927.
- "Nous límits de la pintura", en AA, II-IV y V-1928.

- "Poesia de l'útil Standaritzat", en AA, III-1928.
- "Per al 'meeting' de Sitges", en AA, V-1928.
- "Peix perseguit per un raïm", en AA, IX-1928.
- "De les conferències al 'Saló de Tardor'", en AA, X-1928.
- "Realidad y sobrerrealidad", en GL, 15-X-1928.
- "En el moment...", en AA, III-1929.
- "...L'alliberament dels dits..." en AA, III-1929.
- "Revista de tendències anti-artístiques", en AA, III-1929.
- "Posició moral del surrealisme", en Hèlix, Villafranza del Penedès, III-1930.
- Conquest of the Irrational, Nueva York, 1935.
- The secret Life of S. Dalí, Nueva York, 1942.
- Diary of a Genius, Nueva York, 1965

DALI, S.; PARINAUD, A.:

- Confesiones Inconfesables, Bruguera, Barcelona, 1975.

DALÍ, S.; CASSANYES, M.A.; GASCH, S.:

- "Joan Miro", en AA, VI-1928.

DALI, S.; MONTANYA, L.; GASCH, S.:

- Manifest Antiartístic Català (Full Groc), Imp. Fills de Sabater, Barcelona, III-1928.
- "Gufa sinòptica. Cinema", en AA, III-1928.
- "Gufa sinòptica. L'anunci comercial, publicitat, propaganda", en AA, IV-1928.

DAVIS, B.S.:

-El teatro surrealista español ,en Revista Hispánica Moderna,  
Vol. XXXIII, 1967.

DEBICKI, A.P.:

-Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación  
1924-1925, Gredos, Madrid, 1968.

DELAGUILLE, P.:

-"Un peintre espagnol", en Les Beaux Arts, París, 26-V-1934.

DELARME, J.M.:

-"El salón de los Ibéricos", en Informaciones, Madrid, 24-VI-1925.

DELGADO, E.:

-"Exposiciones. Dibujos infantiles (Agrupación Castro Gil)", en  
Octubre, Madrid, VI-1934.

DETHOREY, E.:

-"Pintura soviética", en Nueva España, Madrid, 1-V-1930.

DEZA MENDEZ, G.:

-"Mateo Hernández, el renovador de la talla directa", en A, 6-  
VII-1924.

DIAZ FERNANDEZ, J.:

-"El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura",  
Zeus, Madrid, 1930.

-"Poder profético del arte", en Nueva España, Madrid, 11-II-1930.

- "Formas plásticas y formas sociales", en Nueva España, Madrid, 9-I-1931.

DIAZ PARDO, I.:

- El escultor Emiliano Barral, Ed. Casto de Osedo, La Coruña, 1965.

DIAZ PLAJA, F.:

- La preguerra en sus documentos, 1923-1936, Ed. G.P. Barcelona, 1969.

DIAZ PLAJA, G.:

- "Notes", en Hélix, Villafranca del Penedés, II-1929.
- "Des Notes", en Hélix, Villafranca del Penedés, VI-1929.
- Una cultura del cinema, Ed. La Revista, Barcelona, 1930.
- "Camins del Cinema. Balanç", en Butlletí de l'Agrupament Escolar, VI-IX-1930.
- L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica. Ed. La Revista, Barcelona, 1932.
- El poema en prosa en España, G. Gili, Barcelona, 1956.
- Memoria de una generación destruida, 1930-1936, Delos Aymá, Barcelona, 1966.
- Estructura y sentido del novecentismo español, Alianza Univ. Madrid, 1975.
- Vanquardismo y protesta, Libros de la Frontera, Barcelona, 1975.

DICSEE, F.:

- "La crisis del arte moderno", en GBA, I-II-1928.

DIEGO, G.:

- "Dibujo y diagnóstico", en RO, I-1927.
- "Devoción y meditación de Juan Gris", en RO, VIII-1927.
- "La pintura de Eduardo Vicente", Bibl. J.Mª Pereda, Torrelavega, 1949.
- 28 pintores contemporáneos y un poeta, I.E. de Ediciones, Madrid,

DIESTE, E.:

- Introducción a una lógica del arte. Clasicismo. Impresionismo. Cubismo. Futurismo. Expresionismo. J.M. Yagües, Madrid, 1934.

DIESTE, R.:

- Colmeiro, Buenos Aires, 1941.

DIEZ CANEDO, E.:

- "El futurismo...a los seis años", en E, 28-II-1918.
- "Ardegno Soffici", en E, 17-IV-1919.
- (Reseña de "Reflector"), en E, nº294, 1920.

DOMENECH, L.:

- Arquitectura de siempre, Tusquets, Barcelona, 1978.

DOMENECH, R.:

- Sorolla, su vida y su arte, Bibl. de Arte Español, Madrid, 1910.
- "Exposición de pintura francesa contemporánea", en Blanco y Negro, Madrid, 2-VI-1918.
- El nacionalismo en arte, Pérez, Madrid, S/A.

DOMENICHINA, J.J.:

"Los poetas y los tribunos", en GL, 15-VII-1931.

DOMINGO, F.:

"L'art del pintor grec Gounaro", en AA, IX-1928.

DOMINGUEZ, Oscar.:

"Carta de París. Conversación con S.Dalí", en GA. VII-1934.

DORFLES, G.:

-Ultimas tendencias del arte de hoy, Labor, Barcelona, 1975.

DREYFUS, A.:

-"ISMAEL GONZÁLEZ de la Serna", en GL, 15-IX-1927.

DUDLEY, Dorothy:

"Bores", en The American Magazine of Art, Chicago, IX-1935.

DURAN GILI, M.:

-El superrealismo en la poesía española contemporánea, México, 1950.

DUTTON:

-Calder's circus, Publ. del Museo Whitney, 1972.

ECO. U.:

-La definición del arte, Martínez Roca, Barcelona, 1970.

EGEA, F.:

- "Conferencias. Ontología del arte nuevo", en GA, III-1935.

EGUIA RUIZ, C.:

- "Del creacionismo y ultraismo al vanguardismo en España",  
en Razón y Fe, Madrid, 1928.

EINSTEIN, K.:

- "Braque", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

ELIAS, F. (aparece frecuentemente como Joan Sacs, o Apa):

- "Les pintures d'en Sunyer", en El poble Català, Barcelona, 18-IV-1911.

- "Andreu Lhote", en Revista Nova, Barcelona, 6-VI-1914.

- "Manuel Humbert. El pintor ofegat", en Revista Nova, Barcelona, 18-VII-1914.

- "Kees Van Dongen", en Revista Nova, Barcelona, 4-VII-1914.

- La pintura francesa moderna fins al cubisme, Publ. La Revista, Barcelona, 1917.

- Benet. Mercadé., Publ. de la Junta Munic. d'Exposicions d'Art, Barcelona, 1921.

- Jaume Mercadé, Sala Parés, Barcelona, 1926.

- L'escultura catalana moderna, Barcino, Barcelona, 1926.

- Xavier Nogués, Libreria Catalonia, Barcelona, 1929.

- Joan Colom, Ed. J. Merlí, Barcelona, 1929.

- L'art de la caricatura, Barcino, Barcelona, 1931.

- Una nova etapa de les arts, Tatjé, Arenys de Mar, 1932.

- "Josep de Togores", en Art, Barcelona, III-1935.

ELGAR, F.:

- "Bores", en Carrefour, París, 16-VI-1947.

ELIOT, T.S.:

- Sobre la poesía y los poetas, Sur, Buenos Aires, 1959.

ELORZA, A.:

- La utopía anarquista bajo la Segunda República española, Ayuso  
Madrid, 1973.

ELUARD, P.:

- "Hablo de lo que está bien", en GA, III-1936.

ENCINA, J. de la: (José Gutiérrez Abascal):

- "Joaquín Sunyer", en E, IX-1915.

- "Por las exposiciones", en E, 22-II-1917.

- "Exposición argentina", en E, 3-V-1917.

- "Puvís de Chavannes", en E, 14-II-1918.

- "Paul Gauguin", en E, 14-III-1918.

- "Claude Monet", en E, 4-IV-1918.

- "Camille Pissarro. 1830-1903", en E, 11-IV-1918.

- "Alfred Sisley", en E, 18-IV-1918.

- "Los pintores polacos", en E, 25-IV-1918.

- "Semana artística. Para ese viaje", en E, 16-V-1918.

- "Los salvados del naufragio", en E, 23-V-1918.

- "Ferdinand Hodler", en E, 4-VII-1918.

- "Dos esmaltadores", en E, 11-VII-1918 (sobre los Arrúe)

- "Emile-Antoine Bourdelle", en E, 31-X-1918.



- "Josep Bernard", en E, 7-XI-1918.
- "Henry Matisse", en E, 14-XI-1918.
- "Odilon Redon", en E, 26-XII-1918.
- La trama del arte vasco, Ed. Vasca, Bilbao, 1919.
- "Francisco Iturrino", en E, 5-VI-1919 y 12-VI-1919.
- Notas sobre la exposición de Bilbao", en E, 18-IX-1919.
- Julio Antonio, Calleja, Madrid, 1920.
- "Exposición Barradas", en E, 20-III-1920.
- "Una carta a un pintor", en LV, 28-II-1923.
- "Hay que crear el salón de los independientes", en LV, 7-III-1923.
- Crítica al margen, Artes de la Ilustración, Madrid, 1924.
- "Solana", en LV, 9-VI-1924.
- (artículos sobre el Salón de los artistas Ibéricos en La Voz, 1925):  
     27-V, 29-V, 2-VI, 9-VI, 16-VI, 18-VI, 20-VI, 23-VI, 25-VI-,  
     29-VI, 2-VII, 4-VII, 8-VII, 10-VII.
- Victorio Macho, Madrid, 1926.
- "El buen cantero" en LV, 19-I-1925.
- "José Gutiérrez Solana", en LV, 12-XI-1927.
- "En torno a Solana", en LV, 15-XI-1927.
- "La exposición Solana, en LV, 22-II-1929.
- "La exposición Barral", en LV, 13-VI-1929.
- Arturo Souto, México, 1947.

ENSOR, J.:

- Pour Arturo Souto, Ostende, 1938.

ENRIQUEZ CALLEJA, I.:

- "Porqué no hay novelistas nuevos", en Hoja literaria, Barcelona, XI-1935.

ENZENSBERGER, H.M.:

- "Aporías de la Vanguardia", en el libro Detalles, Anagrama, Barcelona, 1969.

ERNABONE, X.:

- "Max Pechstein", en Blanco y Negro, Madrid, 21-VI-1925.

ESCLASANS, A.:

- "El parell de coturns", en La Ma Trecada, Barcelona, 15-I-1925.

ESPINA, A.:

- "Arte nuevo", en E, 16-X-1920.

- "La pintura ciega de Solana", en E, 6-XI-1920.

- "El humorismo sombrío de Solana", en E, 17-VI-1922.

- "Cristóbal Ruiz-García Maroto, Javier de Winthuysen-Rafael Barradas", en E, 23-XII-1922.

- "El IV Salón de Otoño. Solana", en E. 27-X-1923.

- "El paisaje en la pintura moderna", en A, X-1925.

- "José Gutiérrez Solana: dos pueblos de Castilla", en RO, III- XII- 1925.

- "Esculturas de Mateo Hernández", en GL, 1-II-1927.

- "Una tenida por el rito andaluz", en GL, 1-IV-1927.

- "Periplo cinematográfico matritense", en GL, 1-V-1927.

- "Un claro exponente de la pintura moderna: Vázquez Díaz", en GL, 15-VI-1927.

- "Franz Roh, realismo mágico", en RO, VII-1927.
- "Almada Negreiros", en GL, 1-VII-1927.
- "Exposición Maroto", en GL, 15-VII-1927.
- "Cuadernos de Solana", en RO, X-XII-1927.
- "El problema del retrato", en GL, 1-X-1927.
- "Solana", en GL, 15-XI-1927.
- "Pintura dibujos y grabados (Moreno Villa)", en RO, XII-1927.
- "El ingenio en función plástica (obras de Moreno Villa", en GL, 1-I-1928.
- "Los carteles de 'Gecé'", en GL, 15-I-1928.
- "Entre la sinfonía y lo bailable (v. Zubiaurre)". "Un sagrario de lo novísimo (y dos oficientes) (Bonafé y E. Vicente)", en GL, 1-II-1928.
- "Salvador Alarma, V. Howe Bailey", en GL, 1-III-1928.
- "El arte de siempre y la espiritualidad", en GL, 1-VI-1928.
- "Maruja Mallo", en GL, 15-VI-1928.
- "Gregorio Prieto", en GL, 1-VII-1928.
- "Benjamín Palencia", en GL, 15-XI-1928.
- "3 pintores" (Moreno Villa, Togados, Pelagrín), en GL, 1-I-1929.
- "¿Incompatible? la cultura y el espíritu proletario", en El Sol, Madrid, 18-VII-1930.

ESPINOSA, A.:

- "Eduardo Gregorio el incubador", en GA, IV-1933.
- "Ars Republicae. Iconos del ochocientos y músicas de ta-ran-tan-tan", en GA, IX-1933.

ESTEBAN, J.:

- "Editoriales y libros en la España de los años treinta", en Cuadernos para el Diálogo XXXV, Madrid, 1972.

ESTEBAN, J.; SANTOJA, G.:

- Los novelistas sociales españoles, Peralta-Ayuso, Madrid, 1978.

ESTEVEZ ORTEGA, E.:

- Nuevo escenario, Lux, Madrid, 1928.

- "Grabados de Jaime Prada", en GL, I-III-1928.

- Arte Galleco, Lux, Barcelona, 1930.

- "Emilio Ferrer-Suárez Couto", en GBA, VI-1931.

- "José Planes", en GBA, XII-1931.

- "Arturo Souto", en GBA, II-1932.

- "Margarita y Frau", en GBA, XI-1933.

- "Exposición Gargallo", en GBA, III-1935.

- "¿Pero ¿esto es Picasso?", en GBA, III-1936.

ESTIVILL, A.:

- "Per un art proletari a Catalunya", en L'Hora, Barcelona, 4-II-1931.

- "Saló dels Evolucionistes", en L'Hora, Barcelona, 18-III-1931.

FAGES DE CLIMENT, C.:

- "Les pintures del Palau", en El Día, Tarrasa, 12-V-1927.

FALGAIROLLE, A.:

- "La exposición de artes decorativas en París. Polémica", en A, X-1925.

FARALDO, R.:

- Benjamín Palencia, Galerías Layetanas, Barcelona, 1949.
- Espectáculo de la pintura española, Cigüeña, Madrid, 1955.
- Benjamín Palencia, M.E.C., Madrid, 1972.

FELIPE, L.:

- "El mundo de los pintores (Una exposición de Souto)", en Hora de España, Barcelona, II-1938.

FERNANDEZ, L.:

- "El escultor González", en A.C., Barcelona, 1er.trim-1932.
- "Hans Arp y Madame Arp", en A.C., Barcelona, 2º trim. 1932.
- "Quadre sinòptic de l'evolució dels conceptes 'pintura i escultura'", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, Inv. 1934.

FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor:

- "María Mallo", en Verso y Prosa, Murcia, VI-1928.
- Viaje al siglo XX, Soc. de Est. y Public., Madrid, 1961.

FERNANDEZ MOLINA, A.:

- "Julio Ramis", en Bellas Artes 72, Madrid, I-II-1972.
- "Calder en Mallorca", en Bellas Artes 73, Madrid, I-1973.

FERRANT, A.:

- "El regionalismo en arte", en A, IX-1923.
- "La escultura y su área", en A, XI-XII-1923; I-II-III-IV-VIII-1924; I-1925.
- "Algunas consideraciones sobre la literatura d'avanguardia", en

Revista de Poesia, Barcelona, VI-1925.

- "El estado y las artes plásticas", en Arte, Madrid, IX-1933.

- "Resplandor y proyección de los dibujos infantiles", en A.C.  
Barcelona, 2º trim. 1933.

- "El estado y las artes plásticas", en A.C., Barcelona, 2º trim-  
1933.

- "Declaraciones de Ferrant", en GA, VI-1936.

- "Mis objetos", en GA, XII-1936.

"FLAMA":

- "Els artistes catalans a París", en LVC, 22-X-1920.

- "Dibuixos de c. Ricart", en LVC, 15-X-1920

FLINT, W.:

- Solana escritor, Madrid, 1967.

FLORES, C.:

- Arquitectura española contemporánea, Aguilar, Bilbao, 1961.

- "La arquitectura en Barcelona", en Hogar y Arquitectura, Madrid,  
XII-1964.

FLORES, C.; BOHIGAS, O.:

- "Panorama histórico de la arquitectura moderna en España", en  
Hogar y Arquitectura, Madrid, V-VI-1967.

FOIX, R.:

- "Els futurs futuristes", en Futurisme, Barcelona, 15-VI-1907.

FOIX, J.V.:

- "Sense simbolisme", en AA, VIII-1926.
- "Presentació de Salvador Dalí", en AA, I-1927.
- "Algunes consideracions sobre la literatura i l'art actual", en AA, XI-1927.
- "Presentació de Joan Miró", en AA, VI-1928.
- "Teoria i pràctica del sud-realisme", en Butlletí de l'Agrupament escolar, Barcelona, VII-IX-1930.
- Krtu, Ed. L'Amic de les Arts, Barcelona, 1932.
- "Dada", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.
- "Poesia i revolució", en Quaderns de Poesia, Barcelona, VI-1935.

FOLCH I TORRES, J.:

- "Les pintures d'en Sunyer", en LVC, 15-IV-1911.
- "Els artistes polonesos", en LVC, 30-V-1912.
- "Comentaris del moment", en LVC, 18-IV-1912. (sobre los cubistas de Dalmau)
- "El cubisme", en LVC, 25-IV-1912.
- "L'obra d'en Nonell", en LVC, 23-V-1912.
- "Exposició Otto Weber a can Dalmau", en LVC, 8-III-1915.
- "Després d'una visita a la Exposició d'Art Frances", en LVC, 7-V-1917.
- "El punt culminant de la pintura moderna", en LVC, 14-V-1917.
- "Nou Ambient", en LVC, 16-II-1920.
- "La exposició d'Art. Les Arts i les Artistes", en LVC, 27-V-1920.
- "Els independents", en LVC, 11-VI-1920.
- "El pintor Salvador Dalí", en GSA, 1-VI-1926.
- "Salvador Dalí", en GSA, 1-II-1927.
- "El Saló de Les Arts i les Artistes", en GSA, 15-III-1927.

- "La primera exposició de l'Associació d'Escultors" en GSA,  
1-VI-1927.

FONT SALDAÑA :

- "La humildad admirable del gran pintor español Cristóbal  
Ruiz", en Puerto Rico Ilustrado, 12-XI-1938.

FORMAGGIO, D. de:

- Fidei d'artisticita, Geschina, Milán, 1962.  
- Arte, Labor, Barcelona, 1972.

FORNET, E.:

- "Castilla en la sala Blava" en GL, 15-VI-1929.

FRANCASTEL, P.:

- La figura y el lugar, Monte Avila, Caracas, 1965.  
- Historia de la pintura francesa, Alianza, Madrid, 1970.

FRANCES, J.:

- "El museo de arte moderno", en AÑAR 1915, 1916, pp.47 y 48.  
- "Los pintores íntegros", en AÑAR 1915, 1916, pp. 50 a 54.  
- "El españolismo pictórico. Realistas e idealistas", en AÑAR 1915,  
1916, pp. 104 a 107.  
- "El arte en Cataluña", en AÑAR 1915, 1916, p. 214.  
- "La exposición de arte francés en Barcelona", en AÑAR 1917, 1918,  
pp. 146 a 151.  
- "Celso Lager y sus planismos", en AÑAR 1918, 1919, pp. 352 y ss.  
- "La exposición de arte francés", en AÑAR 1918, 1919.  
- "Una exposición de pintores polacos", en AÑAR 1918, 1919, pp. 117  
a 122.



- "Barradas el vibracionista", en AÑAR 1919, 1920, pp. 118 y ss.
- "Gabriel García Maroto", en AÑAR 1919, 1920, pp. 120 a 123.
- "La exposición española en París", en AÑAR 1919, 1920, pp. 140 a 143.
- "La exposición de Barcelona. Algunos pintores catalanes modernos", en AÑAR 1919, 1920, pp. 206 a 209.
- "La juventud artística en Valencia", en AÑAR 1919, Madrid, 1920, pp. 282 a 284.
- "Valor social del arte" en AÑAR 1919, 1920, pp. 294 a 297.
- "Francisco Iturrino y su pintura optimista", en AÑAR 1919, 1920, pp. 210 a 214.
- "La exposición internacional de Bilbao", en AÑAR 1919, Madrid, 1920, pp. 317 a 320.
- "La exposición Hispanofrancesa de Zaragoza", en AÑAR 1919, 1920,
- "El arte de Sonja", en AÑAR 1920, 1921, pp. 392.
- "La exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez", en AÑAR 1921, 1922, pp. 72 a 79.
- "La exposición de Regoyos", en AÑAR 1921, 1922, pp. 111 a 112.
- "Gregorio Prieto y su pintura codiciosa del presente", AÑAR 1923-24, 1925, pp. 259 y 260.
- La peinture espagnole depuis le milieu du XIX siècle, en Revue de l'art ancien et moderne, París, 1924.
- "Los artistas Ibéricos", en AÑAR 1925-1926, 1927, pp. 127 a 130.
- "Arte joven catalán", en AÑAR 1925-1926, 1927, pp. 245 a 247.

FRANK, W.:

"Las artes actuales en Norteamérica", en RO, I-1929.

FUENTES, V.:

- "de la literatura de vanguardia a la de avanzada", en Papeles

CXLII  
de Son Armadans, Madrid, 1969.

FULLAONDO, D.:

- "El racionalismo español", en Nueva Forma, Madrid, X-1968.
- "García Mercadal; elegía y Manifiesto", en Nueva Forma, Madrid, X-1971.

FUSTER, J.:

- "El surrealismo y lo demás", en Verbo, Alicante, VII-VIII-1948.

FUSTER MAYANS, G.:

- Anglada Camarasa, Atlante, Mallorca, 1958.

GABO, N. y PEVSNER, A.:

- "Fragment del manifest constructivista de Gabo i Pevsner. Moscú 1920", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

GALLEGO, J.:

- Joaquín Peinado, M.E.C., Madrid, 1969.

GALLEGO MORELL, A.:

- "Las revistas de los poetas", en El Molino de Papel, Granada, prim-verano-otoño-inv.-1954 y primav. 1955.
- García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos, Moneda y Crédito, Madrid, 1968.

GALVEZ, P.L.:

- "Marinetti, el estilo y el hombre", en Grecia, Sevilla, I-V-1919.
- "La fiesta del Ultra", en Grecia, Sevilla, 20-V-1919.

GANTENYS, A.:

- "Joan Miró", en Hélix, Villafranca del Penedés, II-1929.

GAOS, V.:

- Antología del grupo poético del 27, Anaya, Madrid, 1965.

GARAIZABAL, M.:

- "Surrealismo", en S, Vitoria, V-1934.

GARCES, T.:

- "Torres García", en El Día, nº25, Tafraça, 1925

- "La vida y la obra de Salvat Papasseit", en GL, 15-VIII-1927.

GARCIA BELLIDO, A:

- "Los nuevos pintores españoles. La exposición del Botánico",  
en GL, 1-IV-1929.

- "Arquitectura Nueva", en GL, 15-VI-1929.

- "Barral y Caviedes", en GL, 15-VI-1929.

GARCIA CABRERA, P.:

- "Casas para obreros", en GA, V-1932.

- "El racionalismo como función biológica actual", en GA, V-1933.

- "La concéntrica de un estilo en los últimos congresos", en GA,  
XI-1934.

GARCIA DIEGO, :

- "Exposición Servando del Pilar", en GBA, 1-VIII-1926.

## GARCIA I GARCIA, M.:

- "Trayectoria teórica y artística de Josep Renau", en Zoom, Madrid, 1976.
- "Pintor, cartelista y fotomontador", en Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 15-24-IX-1976.

## GARCIA GUATAS, M.:

- Pintura y arte aragoneses (1885-1951), Libr. General, Zaragoza, 1976.

## GARCIA LORCA, F.:

- "Reyerta de gitanos", en AA, VI-1927.
- "Motivos y decorados de María Pineda", en La Farsa, Madrid, 1-IX-1928.
- "Nadadora sumergida". "Suicidio en Alejandría", en AA. IX-1928.
- Obras completas, Aguilar, Madrid, 1954
- Certos a sus amigos, Cobeito, Barcelona, 1950
- Obras completas, Aguilar, Madrid, 1977. (2ª Ed.)

## GARCIA LUENGO, E.:

- "El pueblo crea su lenguaje y su arte", en Mundo Obrero, Madrid, 24-I-1936.

## GARCIA MERCADAL, F.:

- "Le Corbusier en Madrid", en GL, 15-V-1928
- "Arquitectura. El congreso de Sarraz", en GL, 15-VII-1928.
- "España y la nueva arquitectura", en Nueva España, Madrid, 15-II-1930

## GARCIA MAROTO, G.:

- Del jardín del arte, Imp. Helénica, Madrid, 1911.
- Teoría de las artes nobles, Madrid, 1912.
- El año artístico, Madrid, 1913.
- El libro de todos los días, Madrid, 1915
- Los Senderos, Madrid, 1916.
- "Una carta y una idea", en LV, 24-II-1923.
- Madrid visto por un pintor, Madrid, 1925.
- Toledo visto por un pintor, Madrid, 1925.
- "Escorzos, el viaducto", en RD, VIII-1925.
- "Nuevo descubrimiento de España", en Revista de las Españas, Madrid, VIII-1926.
- Monografía de Maroto, Madrid, 1927. Biblos.
- Verbena de Madrid, Madrid, 1927
- La nueva España 1930, Biblos, Madrid, 1927.
- Andalucía vista por el pintor Maroto, Biblos, Madrid, 1927.
- La España mágica, Zoila Ancasibar, Madrid, 1927.
- "El arte de hoy", en GL, 15-I-1927.
- Almanaque de las artes y las letras para 1928, Bibl. Acción, Madrid, 1928.

## GARCIA TERAN, C.:

- "Los dos baules", en Art nº 8, Lérída, 1933/34.

## GARFIAS, P.:

- "La fiesta del Ultra", en Cervantes, Madrid, V-1919.
- "El Ultrafismo", en Heraldo de Madrid, Madrid, 30-III al 18-VII -1934.

GARFÍAS, F.:

-Vida y obra de Vázquez Díaz, I.E. de Ediciones, Madrid, 197 .

GARRUT, J.M.:

-"Exposició ADLAN i testimoni de l'època 1932-1936", en Miscel·lànies Barcinonessa nº 25, Barcelona, 1970.

-"ADLAN està de luto" en Diario de Barcelona, Barcelona, 29-XII-1970.

-Dos siglos de pintura catalana, I.E. de Ediciones, Madrid, 1974.

GASCH, S.:

-"Els pintors d'avantguarda. Joan Miró", en GSA, 15-XII-1925.

-"Picasso i l'impressionisme", en GSA, 1-III-1926.

-"De galeria en Galeria", en AA, V-1926. (Miró, Picasso, Dalí)

-"La pintura de J. Toghores", en GSA, 1-VI-1926.

-"De Galeria en Galeria", en AA, VI-1926. (Torres García)

-"L'obra actual del pintor Joan Miró", en AA, VIII-1926

-"Gino Severini", en GSA, 1-VIII-1926.

-"La tragèdia Cèzanniana", en AA, IX-1926.

-"Roger Bissière", en GSA, 15-IX-1926.

-"Max Ernst", en AA, X-1926.

-"De galeria en Galeria", en AA, XI-1926. (Saló de la Parés)

-"Salvador Dalí", en GSA, 1-XI-1926.

-"Exposició del modernisme pictòric català a càrrec Dalmau", en GSA, 15-XI-1926.

-"Tres pintors murcians (Gaya, Garay y Flores)", en Verso y Pro-  
; sa nº 10, Murcia, 1927.

-"Fernand Léger", en AA , I-1927.

- "Juan Gris", en GSA, 15-I-1927.
- "Salvador Dalí", en AA, II-1927.
- "Al marge d'un article de Joan Sacs", en GSA, 1-II-1927.
- "Les Arts", en AA, III-1927.
- "Georges Braque", AA, IV-1927.
- "El pintor Joan Miró", en GL, 15-IV-1927.
- "Francesc Domingo" . "Rafael Barradas". "Ha mort Juan Gris", en AA, V-1927.
- "Dos pintores catalanes. Costa y Sandalinas", en GL, 1-V-1927.
- "Del cubisme al superrealisme", en La Nova Revista, Barcelona, VII-1927.
- "Les arts. Una exposició i un decorat", en AA. VII-1927.
- "Arts decoratives". "Guerra a l'avantguardisme", en AA, VIII-1927.
- "Salvador Dalí", en GL, 15-VII-1927.
- "Francesc Domingo", en GL, 15-VIII-1927.
- "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern", en AA, IX-1927.
- "L'exposició colectiva a la sala Parés", en AA, X-1927.
- "Del cubismo al superrealismo", en GL, 15-X-1927.
- "Les fantasies d'un reporter". "L'exposició inaugural de les Galeries Dalmau", en AA, XI-1927.
- "Naturaleza y arte", en GL, 1-I-1928.
- "Al marge d'un article de Rafael Benet" en AA, II-1928.
- "Salvador Dalí", en Mediodía, Sevilla, II-1928
- "La exposición en Dalmau", en GL, 1-II-1928.
- "Panorama de la moderna pintura española", en GL, 1-II-1928.
- "Els pintors nous". "Joan Sandalinas", en AA, III-1928.
- "Lorca dibujante", en GL, 15-III-1928.
- "Antoni Costa", en AA, IV-1928.
- "Picasso", en Gallo, Granada, IV-1928.

- "De un orden nuevo", en GL, 15-IV-1928.
- "Veritable sentit de l'avantguardisme", en AA, V-1928.
- "Ramón Gaya", en AA, V-1928.
- "Bibliografía artística", en GL, 15-V-1928.
- "Arte decorativo" en GL, 1-VII-1928.
- "Ramón Gaya", en GL, 15-VII-1928.
- "Joan Miró", en GL, 1-VIII-1928.
- "María Mallo", en AA, IX-1928.
- "Saló de Tardor 1928", en AA, X-1928.
- "Cubismo", en Verso y Prosa, Murcia, X-1928.
- "Pintura y cinema", en GL, 1-X-1928.
- "Un escultor: Rebull", en GL, 15-X-1928.
- "El arte poético y plástico del pintor Domingo", en GL, 15-XI-1928.
- "Belleza y realidad", en GL, 1-I-1929.
- "El realismo en la pintura nueva. Arte decorativo, todavía", en GL, 1-I-1929.
- "Obras recientes de Salvador Dalí", en GL, 1-II-1929.
- "Vers la supressió de l'Art", en AA, III-1929.
- "Dos pintores valencianos", en GL, 1-III-1929.
- "De un orden nuevo", en GL, 1-IV-1929.
- "Panorama internacional de arte", en GL, 15-VI-1929.
- "Abstracción", en GL, 15-VI-1929.
- "Pintura catalana", en Atlántico, Madrid, IX-X-XI-XII-1929.
- "Comprensión del arte moderno", en GL, 1-IX-1929.
- "In-fighting", en Hélix, Villafranca del Penedés, X-1929. (Miró).
- "Superrealismo", en GL, 1-X-1929.
- "Panorama", en GL, 1-XI-1929.
- "La inaugural de las Galerías Dalmau", en GL, 1-XII-1929.



- "Creación e imitación", en GL, 1-I-1930.
- "Cosas Vivas", en GL, 1-II-1930.
- "Variedades superrealistas", en GL, 1-III-1930.
- "Planells", en At-lántico, Madrid, IV-1930.
- "Intensidad", en GL, 1-V-1930.
- "Pedro Flores en las Galerías Dalmau", en GL, 1-VI-1930.
- "Ya vuelven los bárbaros, madre", en GL, 15-VI-1930.
- "Actitudes", en GL, 1-VII-1930.
- "La querelle de l'Art Vivant", en GL, 15-VII-1930.
- "Superrealisme", en Butlletí de l'Agrupament Escolar, Barcelona, VII-IX-1930.
- "Arte 1930-1930", en GL, 1-X-1930.
- "Pintura belga", en GL, 1-XI-1930.
- "Picasso", en GL, 1-XII-1930.
- "Del cubismo al superrealismo", en GBA, 1-XII-1930.
- "Totalismo", en GL, 15-XII-1930.
- "Picasso dice...", en GL, 15 -I-1931.
- "Dibujos infantiles", en GL, 1-III-1931.
- "Dibujos de Angel Ferrant", en A.C., Barcelona, 4º trim. 1931.
- "Pablo Picasso", en GBA, IX-1931.
- "El escultor <sup>americano</sup> Calder", en A.C., Barcelona, 3er. trim. 1932.
- Angel Ferrant, Ed. Gaceta de Arte, Tenerife, 1934.
- "Miquel Villá", en Art, Barcelona, III-1934.
- "L'Art d'avantguarda a Barcelona", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.
- "Angel Ferrant", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.
- "El retorn al Realismo. Al marge de la pintura de Miquel Villá", en Hora de España, Barcelona, III-1938.
- Col·lecció Isern Dalmau, Barcelona, 1948.

- L'expansió de l'Art Català al Món, Imp. Clarasó, Barcelona, 1953.
- Leandro Cristofol, Llérida, 1960.
- "ADLAN visto por un espectador", en Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 4º trim. 1970.
- "Calder en Barcelona", en Bellas Artes 73, Madrid, X-1973.

GAYA, R. :

- \*Carta", en Verso y Prosa n° 12, Murcia 1928
- "La s coristas de Solana", en Luz, Madrid, 25-VII-1933.
- "Diario de un pintor". "Picasso, trébol de cuatro hojas", en GBA, IX-1934.
- "Carta de un pintor a un cartelista", en Hora de España, Valencia, I-1937.
- "Contestación a José Renau", en Hora de España, Valencia, III-1937.
- "España, toreadores, Picasso", en Hora de España, Valencia, X-1937.

GAYA, R.; GIL ALBERT, J.:

- "Cartas bajo un mismo techo", en Hora de España, Valencia, VI-1937.

GAYA NUÑO, J.A.:

- "Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida", en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones T.LI, Madrid, 1947.
- "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", en Dau al Set, Barcelona, XII-1950.
- Francisco Gutiérrez Cossío, Sagitario, Madrid, Barcelona, 1951.

- La pintura española del medio siglo, Omega, Barcelona, 1952.
- Pancho Cossío, Gallades, Madrid, 1954.
- La escultura española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1957.
- La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz, Ponce de León, Puerto Rico, 1963.
- ~~Pintura y pintores loridanos del siglo XX, Lórida, 1968.~~
- La pintura española del siglo XX, Ibérico. E. Ediciones, Madrid, 1970.
- Jaume Mercadé, I.E. Ediciones, Madrid, 1972.
- Solana, I.E. Ediciones. , Madrid, 1973.
- Vida y obra de Pancho Cossío, I.E. Ediciones, Madrid, 1973.
- Historia de la crítica de arte en España, I. E. Ediciones, Madrid, 1975.

GEBBER, J.:

- Lorca. Poète-dessinateur, G.L.M., París, 1949.

GERARD, R.:

- Les peintres de l'Espagne, Gringois, París, 1937.

GIARDINI, C.:

- "Felice Casoratti pintor", en La Ma Trencada, Barcelona, 15-I-1925.

GICH, J.:

- "El retorno de Angeles Santos", en La Vanguardia española, Barcelona, 19-XI-1969.

-

GIL ALBERT, J.:

- "Las arquitecturas de arena de Francis Miamandre", en Gú,

1-XII-1930.

-Palabras actuales a los poetas", en Nueva Cultura, Valencia, XII-1935.

GIL CASADO, P.:

-La novela social en España, Seix Barral, 1972. (2ª ed.)

GIL FILLOL:

"El nuevo dibujante Renau Berger", en El Imparcial, Madrid, 25-XII-1928.

GIMENEZ CABALLERO, E.:

-Carteles, Espasa Calpe, Madrid, 1927.

-"El cineasta Buñuel", en GL, 15-XII-1927.

-"Conversación con Marinetti", en GL, 15-II-1928.

-"El arquitecto Mercadal", en GL, 15-IV-1928.

-"Cartel de la nueva literatura", en GL, 15-IV-1928.

-"Gasch, Dalí, Montanyá", en GL, 1-XII-1928.

-Julepe de menta, Imp. Ciudad Lineal, Madrid, 1929.

-"Por ejemplo: el surrealismo", en GL, 15-V-1929.

-"La vanguardia en España", en Cosmópolis, Madrid, IX-1929.

-"Mi regreso a España", en GL, 15-XII-1929.

-"Unas líneas autobiográficas", en Hélix, Villafranca del Penedés, II-1930.

-"Articulaciones de la mano en el cine", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1930.

-"El escándalo de L'Age d'Or en París, Palabras con Salvador Dalí", en GL, 15-XII-1930.

-"Ante el traslado de los restos de Picasso", en GL, 1-III-1931.

- "Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España, relatados sin añadir un sólo punto a la cosa, y dando relativa importancia a la mujer visible de Salvador Dalí y dedicando estas líneas a don Dámaso Alonso, su autor, Ernesto Giménez Caballero", en GL, 15-V-1931.
- "Valor social del superrealismo". "El arte: líder político", en GL, 1-X-1931.
- "El Robinson y el arte: Disgusto por la 'Arquitectura nueva'", en GL, 1-X-1931.
- "El comunismo y madame Eluard", en GL, 1-XI-1931.
- "Ascesis comunista. Nueva moral de lo abominable", en GL, 1-XI-1931.
- "El Robinsón entre sus amigos los salvajes Ibéricos", en GL, 1-XI-1-XII-1931.
- "Las tripas del silencio español", en GL, 1-XII-1931.
- "Posibilidad de una arquitectura nuestra", en GL, 15-I-1932.
- "El Arte y el Estado", en Acción Española, Madrid, II-III-IV-VI-VII-1935.

GUINDERTAEL, R.V.:

- "Joaquín Peinado", en Combat, París, II-1952.

GINER DE LOS RIOS, B.:

- Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950), México, 1952.

GLEIZES, A.; METZINGER, J.:

- Du cubisme, E. Figuière, París, 1912.

GOICOECHEA, R.:

-Isidro Nonell, el impresionista filósofo, Libr. Catalonia, Barcelona, 1938.

GOLDING, J. :

-Le cubisme, Gallimard, París, 1968.

GOLDMAN, L.:

-Para una sociología de la novela, Ayuso, Madrid, 1975.

GOMEZ BAQUERO, E.:

"Suprarrealismo y realidad", en El Sol, Madrid, 16-VII-1925.

GOMEZ CARRILLO, E.:

"París, el cubismo y su estética", en El Liberal, Madrid, 30-VI-1920.

GOMEZ MESA, L.:

"Boletín del Cineclub", en GL, Madrid, 1-VI-1930.

GOMEZ MOLLEDA, Dolores:

-Los reformadores de la España contemporánea, C.S.I.C., Madrid, 1975.

GOMEZ DE LA SERNA, G.:

-Ramón. Obra y vida, Taurus, Madrid, 1963.

GOMEZ DE LA SERNA, R.: a

GOMEZ DE LA SERNA, R.:

- "Proclama futurista a los españoles", en Prometeo, Nº 20, Madrid, VI-1910.
- Pombo, Imp. Mesón de Paños, Madrid, 1918.
- "La nueva torre Eiffel", en E, 12-19-VIII-1922.
- Mi autobiografía, Imp. Galo Sáez, Madrid, 1928.
- "Maruja Mallo", en El Sol, Madrid, I-1929.
- "Tristan Tzara", en GL, Madrid, 1-V-1929.
- "Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo", en RD, VII-VIII-1929.
- "El paisaje de Catilla", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1930.
- "La genial pintora Angeles Santos incomunicada en un sanatorio", en GL. 1-IV-1930.
- "Botellismo", en RD, XII-1930.
- "A propósito de la pintora Montserrat Casanova", en GL, 1-XII-1930.
- "Norah Borges", en Arte, Madrid, IX-1932.
- "En torno a la pintura", en GA, III-1936.
- Maruja Mallo, Losada, Buenos Aires, 1942.
- Norah Borges, Losada, Buenos Aires, 1945.
- Automoribunda (1888-1948), Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1948.
- "Ultimatum del Surrealismo", en Clavileño VII-nº39, Madrid, 1956.
- El incongruente, Picazo, Barcelona, 1972 (con prólogo de Mainier).
- Solana, Picazo, Barcelona, 1972 (la primera ed.: Poseidón, Buenos Aires, 1944)

- Ismos, Guadarrama, Madrid, 1975 (La primera edición: Biblioteca Nueva, Madrid, 1931).
- La sagrada cripta de Pombo, Imp. Hernández y Galo Sáez, Madrid, S/A (hacia 1922).

GONZALEZ, M<sup>a</sup> Rosa:

- "Bores", en El Ofa, Buenos Aires, IX-1957.

GONZALEZ, M.:

- "Nunismo", en Blanco y Negro, Madrid, 15-II-1957.

GONZALEZ GARCIA, A.; CALVO SERRALLER, F.:

- Texto y documentación del catálogo Surrealismo en España, Madrid, 1975, G<sup>a</sup> Multitud.
- Texto y documentación del catálogo de la exposición : Cubismo Madrid, 1975, G<sup>a</sup> Multitud.
- Texto y documentación del catálogo de la exposición Pintura Regionalista.1900-1930 , Madrid, 1975, G<sup>a</sup> Multitud
- Texto y documentación del catálogo de la exposición: El paisaje español entre el realismo y el impresionismo, Madrid, 1976, G<sup>a</sup> Multitud.



-Texto y documentación del catálogo de la exposición : Carlos Sáez de Tejada, Madrid, 1977, Gª Multitud.

GONZALEZ GARCIA, A.; CALVO SERRALLER, F.; ROCHA, F.J.:

-Texto y documentación del catálogo de la exposición: La Barraca y su entorno teatral, Madrid, 1975, Gª Multitud.

GONZALEZ OLMEDILLA, J.:

- "La epopeya del Ultra", en Grecia, nº 42, Sevilla, 1920.

- "Mosaico leído por Juan González Olmedilla en la fiesta del Ultra", en Grecia, nº 18, Sevilla, 10-VI-1919.

GONZALEZ DEL VALLE, J.

- "Arturo Souto. Pintura y dibujos de la revolución", en Hora de España, Valencia, VI-1937.

GONZALEZ RUANO, C.:

- "La exposición Nacional de Bellas Artes (impresión sin crítica)", en Heraldo de Madrid, Madrid, 10-V-1930.

GORTER, S.:

- "Primacía del factor social en la literatura", en Revista Blanca nº 338, Barcelona, 1935

GRENIER, J.:

- "Bores", en L'Oeil, París, IX-1956.

- "Bores", Verbe, París, 1961.

GIFREDA, M.:

"Pau Gargallo", en Art, Barcelona, III-1934.

GRIS, J.:

"De las posibilidades de la pintura", en A, IX-1924.

GUBERN, R.:

-El cine sonoro en la II República. 1929-1936, Lumen, Barcelona, 1977.

GUIDIOL, J. :

"El triunfo de Josep Maria Sert en París", en LVC, 30-VII-1921.

"Exposició d'art espanyol a Anvers", en LVC, 22-VIII-1921.

"Joaquim Cleret en la exposició nacional de París, en LVC, 10-IX-1921.

GUGLIELMI, A.:

-Avanguardia e sperimentalimo, Feltrinelli, Milán, 1964.

GUEGUEN, P.:

"Prolegomenes . L'oeuvre actuelle de Cossio", en Cahiers d'Art, París, <sup>pp</sup>145 a 147.

GUERRA, A.:

"La literatura proletaria", en El Sol, Madrid, 24-XI-1935.

GUILHERME, F.:

"Ribatejo", en GL, 15-IX-1927.

GUILLÉN, Mercedes:

-Artistas españoles de la escuela de París, Taurus, Madrid, 1960.

GUINARD, P.:

-Cossío, Proel, Santander, 1953.

GULLÓN, R.:

-Ángel Ferrant, Imp. Hnos. Bedía, Santander, 1951.

-"La generación de 1925", en Insula, Madrid, 15-IX-1955.

-"La generación poética de 1925", en Insula, Madrid, I-1956.

-"Los prosistas de la generación de 1925", en Insula, Madrid, V-1957.

-Balance del surrealismo, La Isla de los Ratones, Santander, 1961.

-Ángel Ferrant, Altamira, Santander, 1961.

-De Goya al arte abstracto, Castilla, Madrid, 1972 (la primera edición es de 1952).

GUTIERREZ GILI, J.:

-"Maese Dalmau y Barradas el uruguayo", en A, IV-1926.

-"Ateneillo, Hospitalet", en GL, I-III-1927.

GUTIERREZ SOLANA, J.:

-La España Negra, Fco. Beltrán, Madrid, 1920.

GUZMAN, E. de:

-1930. Historia de una año decisivo, Tebas, Madrid, 1973.

HADJINICOLAOU, N.:

-Historia del arte y lucha de clases, S. XXI, Madrid, 1976.

HALFFTER, C.:

- "Una generación frustrada: los músicos del 27", en Triunfo, Madrid, VI-1972.

HARRIS, H.:

- The art of Anglada Camarasa, Leicester Gall., Londres, 1929.

HERNANDEZ CROS, E.:

- "Cronología de la obra realizada por los socios directivos del G.A.C.T.P.A.C.", en Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, Barcelona, I-II-1973.

HERNANDO, M.A.:

- La gaceta Literaria (1927-1932). Biografía y valoración, Univ. de Valladolid, 1974 (memoria de licenciatura).
- Prosa vanguardista en la generación del 27 (Gecé y la Gaceta Literaria), Prensa Española, Madrid, 1975.

HESS, W.:

- Documentos para la comprensión del arte moderno, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

HINZ, B.:

- Arte e ideología del Nazismo, Fdo. Torres, VALENCIA, 1978.

HOCKE, R.:

- El mundo como laberinto. El manierismo en el arte, Guadarrama, Madrid, 1961.

HUGNET, G.:

-La ventura Dada, Jucar, Madrid, 1973.

I.C. :

"La vida heroica del escultor Emiliano Barral", en Segovia,  
segovia, 2-II-1932.

ILIE, P.:

-Documents of the Spanish Vanguard, Chapel Hill, The University  
of North Carolina Press, 1970.

-Los surrealistas españoles, Taurus, Madrid, 1972.(la edición  
original: Michigan, 1968).

IONESCO, E.:

-"Discours sur l'avant-garde" en el libro Notes et contre-notes,  
Gallimard, París, 1962.

IRIBARNE, J.:

-"El movimiento artístico en el País Vasco ", en Cervantes,  
Madrid, V-1919.

ITURBURU, Córdoba:

-"Definición de Norah Borges", en GL, 1-I-1930

IZARU, J.:

-"Decadencia del esteticismo", en El Sol, Madrid, 16-IX-1932.

J.M.:

- "Enric-Cristofol Ricart", en L'Instant, Barcelona, 31-VIII-1919.

JACOB, M.:

- "Poema simultáneo con superposición sencilla", en Grecia, Sevilla, 1-II-1919.

-(poemas), en Grecia, Sevilla, 15-II-1919.

JAKOVSKI, A.:

"González", en D'Aquí i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

JAKUBOVSKY, F.:

- Las superestructura ideológicas en la concepción materialista de la historia, Alberto Corazón, Madrid, 1973.

JARDI, E.:

- "Maragall i D'Ora. Dos temperaments. Dues generacions", en Serra D'Or, Montserrat, VIII-1964.

- Eugeni D'Ora. Vida i obra, Aymà, Barcelona, 1967.

- Història dels 4 Gats, Aedos, Barcelona, 1970.

- L'Art català contemporani, Proa, Barcelona, 1972.

- Història de les arts plàstiques a Catalunya en el darrer segle, Moll, Mallorca, 1973.

- Torres García, Polígrafa, Barcelona, 1973.

- Història del Cercle artístic de Sant Lluç, Destino, Barcelona, 1976.

- Josep Dalmau i el seu món, Sala Dalmau, 1979.

JARNES, B.:

- "Un dibujo de Barradas", en A, I-1924.

- "Antena y semáforo: un número de fuerza. Guerrillas y vanguar-

- días, crónica de intenciones. La piedra del escándalo", en A, XI-1925.
- "La pintura de Boreas", en GL, 1-XI-1927.
- "Los ángeles de Norah Borges", en GL, 1-IV-1927.
- "Barradas", en RO, III-1929.
- Teoría del zumbel, Madrid, 1930.
- "El texto desconocido", en RO, Madrid, 1930.
- "Pinturas y dibujos de Francisco Mateos", en el catálogo de la exposición Motivos estrafalarios, M<sup>a</sup> de Arte Moderno, Madrid, XII-1931.
- "Mateos", en La Tierra, Madrid, 14-III-1932.
- Fauna contemporánea, E, Calpe, Madrid, 1933.
- "Arte: vida retrospectiva", en Frente Literario, Madrid, 3-II-1934.
- "Un clima pictórico", en Literatura, Madrid, VII-VIII-1934.
- "En cal viva", en Literatura, Madrid, Otoño, 1934.
- "Notas sobre la poesía española actual", en Orientaciones, Madrid, XI-1926.
- "Maruja Mallo", en el libro Cartas al Ebro, México, VI-1940.

JIMENEZ, J.R.:

- Benjamín Palencia. Niños, Bibl. Indice, Madrid, 1923.
- "Boreas", en El Sol, Madrid, 4-X-1931.

JIMENEZ, J.R.; GIMENEZ CABALLERO, E.:

- (Respuestas al cuestionario de Hoja Literaria), en Hoja Literaria, Madrid, VI-VII-1933.

JIMENEZ

JIMENEZ FRAUD, A.:

-Historia de la Universidad española, Alianza, Madrid, 1971.

JIMENEZ PLACER, F.:

-Sert, Genio y estilo, Dir. Gen. de Regiones Devastadas, Madrid, 1957.

JIMENO, A.:

-"El arquitecto joven y la vida", en GL, 1-XII-1930.

JORDI:

-"Elogi del crític d'Art ( A en Manuel Marinello, entusiasta defensor d'art dolent)", en Nou Ambient, Barcelona, IV-1924.

JORI, R.:

-"Beatus ille", en La Publicitat, Barcelona, 9-IV-1911.

JUNG, C.G.:

-"Picasso", en RO, V-1934.

JUNOY, J. M.:

-Arte y artistas, ed. L'Avenç, Barcelona, 1912.

-"Aparició", en Irocos<sup>nº 0</sup>, Barcelona, 1916.

-Josep de Togores, en Irocos<sup>nº 0</sup>, Barcelona, 1916.

-"El Jean Cocteau d'Albert Gleizes", en Irocos nº 0, Barcelona, 1916.

-Poemes & calligrames, Llibr. Nec, Catalana, Barcelona, 1920.

-EL GRAN Art local d'En Joaquim Sunyer, Ed. J. Merif, Barcelona, 1925.



- Joaquím Sunyer , Monografies d'Art, Barcelona, 1926.
- "Enric-Cristofor Ricart", en GSA, 1-III-1926
- "Conferencia d'En Josep M<sup>a</sup> Junoy a l'Ateneu, sobre `La crisi de l'Art actual", en GSA, 15-III-1926.
- "Francesc Domingo", en La Nova Revista, Barcelona, III-1928.
- L'actualitat artística, L<sup>a</sup> Catalonia, Barcelona, 1931.
- El alma y la pintura de Angeles Santos, Barcelona, 1942.

KALTOFEN, R.:

- "Estética marxista", en GL, 15-X-1931.

KANDINSKY, W.:

- "Respuestas de Kandinsky al cuestionario de gaceta de arte", en GA, VI-1936.

KORSI, D.:

- "El escultor José de Creeft", en A, 1-I-1925.
- "Salón de los Independientes", en A, IX-1925.

LACAN, J.:

- De la psychose paramoïque dans ses rapports avec la personnalité. París, 1940.

LACASA, L. :

- "El escultor Alberto", en Realidad , Roma, 1963.
- Escritos, CDA.M. , Madrid, 197
- Alberto, Corvina, Budapest, 1964 (con el seudónimo Peter Martín).

## LAIN ENTRALGO, P.:

-Descargo de conciencia. 1930-1960, Barral, Barcelona, 1976.

## LAFUENTE, E.:

-"La crisis de la medalla", en GL, 15-X-1929.

-"Arte otoñal", en GL. 1-XI-1929.

-"Las exposiciones Nacionales y la vida artística en España", en Arbor nos. 31-32 (separata), Madrid, 1948.

-"Medio siglo de pintura española", en el libro colectivo El alma de España, Madrid, 1950.

-Breve historia de la pintura española, Tecnos, Madrid, 1953 (4ª ed.).

-La vida y la obra de Evaristo Valle, Dip. Prov. de Oviedo, 1963.

-José Aquiar, Publ. Esp. , Madrid, 1964.

-La vida y el arte de Ignacio Zuloaga, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1972.

## LAIN ENTRALGO, P.:

-"Un médico ante la pintura", en Vértice, S. Sebastián, XII-1937-I-1938.

-Las generaciones en la historia, Inst. Est. Políticos, Madrid, 1945.

-Descargo de conciencia. 1930-1960, Barral, Barcelona, 1976.

## LALO, Ch.:

-L'Art et la vie sociale, Doin, París, 1921.

## LAMOUR, P.:

\*A l'entorn d'una verge del pintor Francesc Domingo, en La Nova Revista, Barcelona, IV-1929.

LARCO, J.:

-La pintura española moderna y contemporánea, Castilla, Madrid, 1964.

LARREA, J.:

-El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo, México, 1944.

-Del surrealismo a Machupicchu, J. Moritz, México, 1967.

LASSUS, M.:

-"La revue Octobre de Rafael Alberti (juin 1933-avril 1934)", DES, Institut Hispanique, París, 1962/63.

LAZCANO TEGUI, Vde. de:

"Celso Lagar", en A, VI-1926.

LAZO, Mercedes:

-"La vanguardia española: 1920-1936", en Cambio 16, Madrid, 30-XII-74.

LEDESMA RAMOS, R.:

-"Cinema y arte nuevo", en GL, 1-X-1928.

-"La Gestaltheorie", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1930.

LESBATS, R.:

-Cinq peintres d'aujourd'hui, Chêne, París, 1943.

LEVY, J.:

-Surrealism, Nueva York, 1936.

LHOTE, A.:

- "L'art de André Lhote (carta a Nova Revista)" en Revista Nova, Barcelona, 6-VI-1914.
- "Visión actual del artista", en GL, 1-VII-1930.
- "Bores", en La Nouvelle Revue Française, París, VI-1934.

LIEBERMAN, A.:

- "Bores", en Vogue, Nueva York, IV-1957.

LLANO GOROSTIZA, M.:

- Pintura Vasca, Grijelmo, Bilbao, 1966.

LLEONART, J.:

- "Torres García", en La Nova Revista, Barcelona, II-1929.

LLONGUERES, J.:

- El vol dispers, Cithara, Barcelona, 1946.

LLORENÇ, R.:

- "Apunts sobre la moral surrealista", en Butlletí de l'Agrupament Escolar; Barcelona, IX-1930.

LLORENS, T.:

- "Vanguardia y política en la dictadura franquista de los años sesenta", en el libro colectivo España, vanguardia artística y realidad social. 1936-1976, G. Gili, Madrid, 1976.

LLORENS, R.:

- "L'aristocràcia en l'Art", Hélix, Villafranca del Penadés, XI-1929.

LLORENS ARTIGAS, J.:

- "Les peintures d'En Joan Miró", en LVC, 26-II-1918.
- "Barradas", en LVC, 8-IV-1918.
- "Cens (sic) Lagar i Hortensà Bequé", en LVC, 15-IV-1918.
- "Agrupació Courbet", en LVC, 13-V-1918.
- "Les peintures d'En Delaunay", en LVC, 3-VI-1918.
- "El somriure i el bolxeviquisme", en Un Enemic del Poble, Barcelona, X-1918.
- "El darrer Saló Barcelona MCMXIX", en L'Instant, Barcelona, 15-VIII-1919.
- "L'escultor Pau Gargallo", en LVC, 20-III-1921.
- "Raoul Dufy", en GSA, 1-X-1924.
- "J. Obiols", en La Ma Trencada, Barcelona, 20-XI-1924.
- "El desnú en l'escultura d'En Pau Gargallo", en La Ma Trencada, Barcelona, 24-XII-1924.
- "Pablo Ruiz Picasso", en La Ma Trencada, Barcelona, 31-I-1925.
- "L'obra del pintor Pere Pruna", en GSA, 1-XI-1925.
- "Xavier Nogués decorador", en Art, Barcelona, X-1933.
- "Rafael Benet", en Art, Barcelona, III-1934.

LLOSENT MARAÑÓN, E.:

- "Fco Cosío" en Clavileño nº 3, 1950.
- Significación de Vázquez Díaz en la pintura española, Bedia, Santander, 1957.

LOPEZ CAMPILLO, Eveline:

- La Revista de Occidente y la formación de minorías, Taurus, Madrid, 1972.

LOPEZ IZQUIERDO, R.:

- "Reivindicación teórica de las nuevas formas", en GBA, VIII-1935.

LOPEZ MORILLAS:

- Krausismo, estética y literatura, Labor, Barcelona, 1973.

LOPEZ-PICO, J.M.:

- Rafael Benet, Omega, Barcelona, 1926.
- Rafael Benet, Ed. Joan Merlí, Barcelona, 1929.

LOPEZ TORRES, D.:

- "Arte social: Georges Grosz", en GA, II-1932.
- "Surrealismo y revolución", en GA, X-1932.
- "Psicogeología del surrealismo", en GA, III-1933.
- "Aureola y estigma del surrealismo", en GA, IX-1933.
- "Lo real y lo suprarreal en la pintura de Salvador Dalí", en GA, VII-1933.
- "Hans Arp", en GA, III-1934.
- "Índice de publicaciones surrealistas en 1934", en GA, XII-1934.

LORENZO, J.:

- "El arte de Maruja Mallo", en GBA, 1-VI-1928.

LOSADA, M<sup>e</sup> Jesús:

- "Maruja Mallo", en Bellas Artes 74, Madrid, 1974.

LUCIENTES, F.:

"El ruidoso 'Jazz' artístico del Botánico!! Hurra la vanguardia!!",  
en Heraldo de Madrid, Madrid, 22-III-1929.

LUKACS, G.:

-Estética, Grijalbo, Barcelona-México, 1966.

LUQUE, J. de:

-Arquitectura contemporánea en España, Madrid, 1933.

M.G.V.:

"La crisis de la pintura y la escultura", en GBA, VIII-1934.

MACE, F.:

"El salto mortal", en GL, 1-III-1928.

"Más allá de la plástica química", en GL, 15-VI-1928.

"Pedro Flores, en GL, 1-XII-1928.

MACHEREY, P.:

-Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, París,  
1966.

MACHO, V.:

-Memorias, G. del Toro, Madrid, 1972.

MADARIAGA, L.:

-Pintores vascos, Auñamendi, S. Sebastián, 1971.

-España, ensayo de Historia contemporánea, Ed. Herms, Buenos  
Aires, 1965.

MADRAZO, Tito Livio de :

- "Los artistas españoles en Francia", en GBA, 15-IV-1926.

MADRAZO Y LOPEZ DE LA CALLE, M.:

- La pintura española de los siglos XIX y XX, Madrid, 1945.

Mc GREEVY, T.:

- "Joan Junyer", en Art, Barcelona, V-1934.

MAEZTU, R. de:

- "Las letras y la vida", en El Sol, Madrid, 17-VIII-1926.

MAIDANIK, M.:

- Vanguardismo y revolución. Metodología de la renovación estética, Alfa, Montevideo, 1960.

MAINER, J.C. :

- Falange y literatura, Labor, Barcelona, 1971.

- Literatura y pequeña burguesía en España, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

- La edad de plata, Asenet, Barcelona, 1975.

MALLO, Maruja:

- "Escenografía ", en GA, III-1935.

MANENT, A.:

- "Recuperación de revistas de vanguardia en Cataluña", en El País, Madrid, 22-VI-1977.

MARAÑÓN, G.:



"Palabras del doctor Marañón en el cineclub acerca de la vanguardia y el cinematógrafo", en GL, 1-VI-1930.

MARAGALL, J.M.:

-Història de la sala Parés, Selecta, Barcelona, 1975.

MARAGALL, J.:

- "Impresión de la exposición Sunyer en MuseumI nº7, Barcelona, 1911.

MARCIAL DE ONIS, C.:

-El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27, Porrúa, Madrid, 1974.

MARCO, J.:

"Muerte o resurrección del surrealismo español", en Insula nos. 316-317, Madrid, 1973.

MARCHAN, S.:

"El objeto artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista", en el libro colectivo El arte en la sociedad contemporánea. Fdo. Torre, Valencia, 1974.

-Del arteobjetual al arte de concepto, Comunicación, Madrid, 1974.

MARES, F.:

-Dos siglos de enseñanza artística en el principado, Barcelona, 1964.

MARI, A.; SUST, X.:

- "L'avanguardia arquitectònica: maquinistes contra humanistes", en L'Avenc, Barcelona, IX-1979.

MARIAS, J. :

- El método histórico de las generaciones, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1949.

MARIATEGUI, J.C. :

- "Arte, revolución y decadencia", en Bolívar, Madrid, 1-V-1930.

MARICHAL, J.:

- La voluntad de estilo, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- Ideología y literatura, Ariel, Barcelona, 1974.

MARICHALAR, A.:

- "Un monumento de V. Macho. La fuente de Cajal", en Arte Español, Madrid, 1921.
- "El derecho de enfrente (crítica de arquitectura)", en Arte, Madrid, IX-1932.

MARTI, O.de.:

- "Teatre, cinema sonor", en Art, nos. 1-2-3-6, Lérída, 1933/34.

MARINETTI, F.T.:

- "Fundación y manifiesto del futurismo", en Prometeo, Madrid, IV-1909.
- "Proclama futurista a los españoles", en Prometeo, Madrid, VI-1910.

- "España veloz", en GL, 1-VIII-1928.
- Spagna veloce e toro futurista, Monreale, Milán, 1931.
- Teoría e invenzione futurista, Mondadori, Verona, 1968 (ed. al cuidado de Luciano de María).
- Manifiestos y textos futuristas, Ed. del Cotal, Barcelona, 1978.

MARQUINA, R.:

- "Las esculturas de Otero", en GL, 1-III-1930.
- "Dibujos de Scuto", en Atlántico, Madrid, 1-III-1930.
- "Exposición Barral", en Atlántico, Madrid, 5-V-1929.
- "Sánchez y Lahuerta", en Atlántico, Madrid, IV-1930.
- "La exposición Nacional", en GL, 15-VI-1930.

MARRERO, V.:

- La escultura en movimiento de Angel Ferrant, Rialp, Madrid, 1954.

MARTINEZ CEREZO, A.:

- La pintura montañesa, I.E. de Ediciones, Madrid, 1975.

MARTINEZ VAL, J.M. (y otros):

- Tres estudios sobre Gregorio Prieto, Inst. de Est. Manchegos, Ciudad Real, 1952.

MARX, K.; ENGELS, F.:

- Escritos sobre arte, Península, Barcelona, 1969.

MASCUL, J.M.:

- "El Salón de los Ibéricos, José Gutiérrez Solana", en Informaciones, Madrid, 24-VI-1925.

MASERAS, A.:

- "Remarques sobre l'art d'avantguarda", en La Nova Revista, Barcelona, XI-1928.

MASOLIVER, J.R.:

- "Notes", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1929.
- "Josep Claret", en Hélix, Villafranca del Penedés, IV-1929.
- "El sobrerrealisme és una cosa caducada", en Hélix, Villafranca del Penedés, X-1929.
- "Un Chien andalou (film de Buñuel i Dalf)", en Hélix, Villafranca del Penedés, XI-1929.
- "Fulls Grocs", en Hélix, Villafranca del Penedés, I-1930.
- "Angel Planells", en Hélix, Villafranca del Penedés, II-1930.
- "La Bête Andalouse", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1930.
- "Conferències", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1930.
- "Possibilitats i hipocresia del surrealisme a Espanya", en Butlletí de l'Agrupament Escolar, Barcelona, VII-IX-1930.

MATEO, L.:

- "Duelo entre la poesía pura y la poesía viva", en El Sol, Madrid, I-1934.

MATEO DIAZ, J.:

- "El pintor Monzón", en GA, VI-1933.

MATEOS, F.:

- "El escultor Alberto", en El Socialista, Madrid, 25-II-1926.

Artículos en La Tierra, Madrid,:

- "Cristóbal Ruiz en el Círculo de Bellas Artes", 24-IV-1931.

- "La escultura nueva", 29-V-1931.
- "Los socialistas y el arte", 2-VII-1931.
- "¿Arte? ¿Política?", 15-VIII-1931.
- "Fin de la pintura burguesa", 10-IX-1931.
- "Charla a los pintores. El realismo", 15-IX-1931.
- "Los frescos de Luis Quintanilla", 10-XI-1931.
- "¿Un arte proletario?, Aclaremos", 25-XI-1931.
- "Esculturas populares de Alberto en el Ateneo", 10-XII-1931.
- "Las sinceras pinturas de Isafas Díaz", 22-XII-1931.
- "Ensayos de Climent en el Ateneo", 10-II-1932.
- "Dibujos de combate de Helios Gómez", 3-V-1932.
- "Las pinturas españolas de Benjamín Palencia", 10-V-1932.
- "Oleos de A. Souto en el Círculo de Bellas Artes", 10-V-1932.
- "Pablo Picasso. Carta a Juan de la Encina", 28-VI-1932.
- "Dibujos de A. Souto", 28-II-1933.
- "Luna en el Museo de Arte moderno", 16-III-1933.

MATES, J.:

- Pintors catalans con temporanis. Vila Puig, Ed. La Ma Trencada, Barcelona, 1934.

MAUCLAIR, C.:

- L'oeuvre de Federico Beltran Masses, S/I, París, 1921.
- "La mentida de l'Art", en Ciutat, <sup>nº 17</sup> Mahón, 1928
- "Ver y pintar", en GBA, X-1932.
- "La farsa del arte viviente", en Cartel, Vigo, II-1937.
- La farsa del arte viviente, Mundo Latino S/A (anterior al artículo de Cartel).

MELIA, J.:

- "La vanguardia española 1920-1936", en Gazeta del Arte, Madrid, 15-XII-1974.

MENDEZ CASAL, A.:

- "En torno a las actuales exposiciones de arte Gallego", en Blanco y Negro, Madrid, 2-IX-9-IX-1923.
- "La exposición de artistas andaluces", en Blanco y Negro, Madrid, 20-III-1927.
- "Del arte actual", en Blanco y Negro, Madrid, 15-VII-1924.
- "Gregorio Prieto", en Blanco y Negro, Madrid, 20-VII-1924.

MENDEZ LEITE, F.:

- Historia del cine español, Rialp, Madrid, 1965.

MERLI, J.:

- 33 pintores catalans, Remagraf, Barcelona, 1976 (la primera ed. es de 1937).

MEYER, L.:

- "¿El fin del Renacimiento? Notas sobre el empirismo radical de las vanguardias", en Sur nº 285, Buenos Aires, XI-XII-1963.

MICHELI, M. de:

- Las vanguardias artísticas del s. XX, Ed. Universidad de Córdoba, Córdoba (Rep. Argentina), 1968.

MUIGUEL, F.:

"Una visita al 35 Salón de artistas independientes", en A,  
III-1924.

MIRATVILLES, J.:

- "La foire de París", en AA, IX-1928.

- "Notes a l'entorn de l'art d'avantguarda. Miró-Dalí-Domingo",  
en La Nova Revista, Barcelona, XII-1928.

MIRO-QUESADA, C.A.:

- "Expresión artística de la sociedad capitalista", en Bolívar,  
Madrid, I-VII-1930.

MOLAS, J.:

- La poesia catalana del segle XX, Barcelona, 1963.

- "La literatura catalana y los movimientos de vanguardia", en  
Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 4º tri. 1970.

- "La literatura catalana i els moviments d'avantguarda", en  
L'Avenc, Barcelona, IX-1979.

MOLINA, J:

- "Arte español contemporáneo", en GBA, IV-1936.

MON, F.:

- Aspectos sociales del arte en Galicia, Grafinsa, Vigo, 1971.

MONET, J.:

- "Maruja Mallo", en La Epoca, Madrid, VI-1936.

**"MONITOR"**

- "Tres pinturas catalanas recientes", en GL, 1-III-1930.

**MONTANYA, Ll.:**

"Superrealisme", en AA, I-1927.

- "Resposta al senyor Joan Gole. 10 de Novembre", en AA, XI-1927.

"Superrealismo", en GL, 15-II-1928.

- "La jove poesia andalusa" en AA, III-1928.

- "Proselitisme, no", en AA, V-1928.

- "Panorama. Els 7 davant 'El Centaure'", en AA, V-1928.

- "Punts de vista sobre el superrealisme", en AA VI-1928.

- "Punt i a part", en AA, III-1929.

- "El arte de los primitivos de hoy", en AC., Barcelona, 1er. trim. 1935.

**MONTSENY, Federica:**

- "El futurismo", en Revista Blanca, Barcelona, 1-VI-1923.

**MONTES, E.:**

- "Un chien andalou", en GL, 15-VI-1929.

- "Souto, pintor", Madrid, 1930.

- "La esencia civil de la escultura", en GL, 15-XI-1930.

- "El arte europeo en 1930" en GL, 1-I-1931.

**MORA, E.; BARRAL, E.; QUINTANILLA, L.:**

- "El proyecto de monumento a Pablo Iglesias", en Tiempos Nuevos, Madrid, 20-IV-1930.



MORATO I GRAU,

- "Barcelona capital del arte", en LVC, 23-IV-1-V-1917.

MORAVIA, A.:

- Introduzione alla avanguardia, Bombioni, Milano, 1960.

MOREAU ARRABAL, L.:

- "Breve retrospectiva del surrealismo español", en Revista Margen nº2, París, 1966.

MORENO GALVAN, J. M.:

- "El arte español entre 1925 y 1935", en Goya, nº 36, Madrid, 1960.

- Introducción a la pintura española actual, Publ. Españolas, Madrid, 1960.

- "El surrealismo en Cataluña", en Suma y sigue del arte contemporáneo nos 5 y 6, Madrid, 1964.

- José Caballero, Teype, Madrid, 1972.

- "Los orígenes de la vanguardia artística española, 1920-1936", en Triunfo, Madrid, 21-XII-1974.

MORENO VILLA, J.:

- "El silencio por Mallarmé", en RO, XI-1923.

- "Autocrítica", en RO, XII-1924.

- "Nuevos artistas. Primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", en RO, VII-1925.

- "La jerga profesional", en El Sol, Madrid, 12-VI-1925.

- "El arte negro, factor Moderno", en El Sol, 24-VII-1925.

- "Rousseau, consumero y pintor", en El Sol, Madrid, 19-VIII-1925.
- "Artistas y mercaderes", en GBA, 15-III-1926.
- "Altos en la resurrección" en A, IV-1926.
- "En vez de vinagre, yodo", en GL, 1-V-1929.
- "Vida cultural", en Heraldo de Madrid, Madrid, 26-III-1930.
- "El poeta pintor Moreno Villa", en A.C., Barcelona, 3er trim. 1931.
- "Al amigo que me pide tono confidencial", en GA, III-1936.
- Pobretería y locura, Leyenda, México, 1945.
- "Joaquín Peinado", en Tiempo, México, IV-1945
- Vida en Claro, F.C.E., Madrid, 1975 (la primera ed. es de 1944).

MORRIS, C.B.:

- Surrealism and Spain. 1920-1936, Cambridge Univ. Press, 1972.

MOULIN, R.:

- Le marché de la peinture en France, Minuit, París, 1967.

MOURLANE MICHELENA, P.:

- "Arte proletario", en GL, 15-IX-1928.

MOUSSINAC, L.:

- "Muerte de la vanguardia" en Nuestro Cinema, Madrid, XII-1932.

MUÑOZ IBAÑEZ, M.:

- La pintura contemporánea en el país Valenciano: 1900-1977, Prometeo, Valencia, 1977.

NADAL Y GAYA, J.M.:

-Pintura y pintores leridanos del siglo XX, Ins. Est. Ilerdenses, Llérida, 1968.

NADEAU, M.:

-Histoire du Surréalisme, Seuil, París, 1964.

NANCLARES, F.: (CARMONA NANCLARES, F.)

-"El pasado futurista", en Revista de las Españas, Madrid, VIII-1927,

NAYRAL, J.:

-"Presentació dels pintors cubistes", en LVC, 18-IV-1912.

NELKEN, Margarita:

-"Gutiérrez Solana, el exasperado", en Los Lunes del Imparcial, Madrid, 27-III-1921.

-"Vázquez Díaz y Eva Aggerholm", en Cosmópolis, Madrid, VII-1921.

-Los caídos de Gutiérrez Solana, Madrid, 1925.

-"En torno al monumento a Cajal", en Arte Español, Madrid, 1926.

"NERTOBRIGA, F.T. de"(Eugenio Hermoso):

-Vida de Eugenio Hermoso, Castilla, Madrid, 1955.

NERUDA, P.:

-"El escultor Alberto", en Repertorio Americano, 5-IX-1934.

-"El escultor Alberto Sánchez", en El Nacional, Caracas, 27-XII-1962.

-"El escultor Alberto", en Siempre, México, 22-V-1963.

-Confieso que he vivido, memorias, Seix Barral, Barcelona, 1974.

NIETO ALCAIDE, V.M.:

-Mateos, Serv. Nac. de Ed. y Cult., Madrid, 1963.

NORA, E. de:

-La novela española contemporánea, Gredos, Madrid, 1958.

NOVAS TEIXEIRA:

- "A Exposição dos Independentes na sala do 'Herado de Madrid'",  
en Ilustração, Lisboa, 1-III-1930.

NOVO, S.:

-Seamen Rhymes, Colombo, Buenos Aires, 1934.

NUÑEZ LADEVEZE, L.:

-Jose Planes, M.E.C., Madrid, 1973.

OBREGON, A. de:

- "Nueva interpretación de Cristo", en Nueva España, Madrid,  
1-IX-1930.

OLIVARES, Alfonso:

-Arte moderno, Imp. M. Altolaquirre, Madrid, 1934.(?)

- "Los pintores españoles en París", en GL, Madrid, 15-III-1927.

OLIVARES, Antonio:

- "El cinema burgués: su fetichismo técnico", en Nuestro Cinema,  
Madrid, I-II-1933.

- "Nuestro momento y la literatura catalana", en Octubre, Madrid,  
IV-1934.

- "Nuestra época de crisis general y el cinema", en Nuestro Cine-  
ma, Madrid, II-1935.

OLIVER BELMOS, A.:

-Medio siglo de artistas murcianos, Madrid, 1952.

OLLER, Dolores:

-"La poesía de Salvat-Papasseit", en L'Avenc, Barcelona, IX-1979.

OLMO, Rosario del:

-"Deberes del arte en el momento actual", en La Libertad, Madrid, 17-I-1934.

ONIS, F. de:

-Ensayo sobre el sentido de la cultura española", en Residencia, Madrid, 1932.

ONTAÑON, E.:

-"Maruja Mallo". "Pintura", en Prábola, Burgos, I-1928.

OPISSO, R.:

-Arte y artistas catalanes, Alba, Barcelona, 1977.

D'ORS, E.:

-La muerte de Isidro Nonell, Victoriano Suárez, Madrid, 1905.

-La Ben Plantada, Imp. J. Horta, Barcelona, 191b.

-"Cubisme", en LVC, 25-IV-1912.

-"Cézanne", Madrid, 1921.

-"Bodegones asépticos", en RD, T.II, Madrid, 1923, p.145y ss.

-"Palique de Eugenio D'Ors sobre Solana", en Nuevo Mundo, Madrid, XI-1927.

-"El salón de Otoño de París", en GL, 1-XII-1929.

- "El juego lúgubre y el doble juego", en GL, Madrid, 15-XII-1929.
- "Les pompiers en Delire", en GL, 15-II-1930.
- Pablo Picasso, Ed. du Chroniques du jour, París, 1930.
- "Giorgio de Chirico y la inteligencia Sarcástica", en GL, 1-IV-1930.
- "Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez", en GL, 1-IV-1930.
- "Italia vuelve", en GL, 1-V-1930.
- "Picasso y los árboles", en GL, 1-XI-1930.
- "Crisis de Pablo Picasso", en GL, 15-XII-1930.
- "Exposición Joaquín Sunyer", en GL, 15-XII-1930.
- Glosari, Ed. Quaderns Literaris, Barcelona, 1935.
- Nuevo Glosario, Aguilar, Madrid, 1947.
- Maestros de la pintura moderna, Caríatide, Madrid, 1952.
- "Mi salón de Otoño 1924 ", en el libro Mis salones, Aguilar, Madrid, 1967 (la primera ed.: Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1924).
- Glosari (1906-1910), ed. Selecta, Barcelona S/A. (El "Glosari", que en origen fue una sección diaria de La Veu de Catalunya, cuenta con innumerables ediciones, de cuya relación vamos a prescindir).

ORTEGA Y GASSET, J.:

- "¿Una exposición Zuloaga?", en El Imparcial, Madrid, 29-IV-1910.
- "Sobre el punto de vista en las artes", en RO, II-1924.
- "Diálogo sobre el arte nuevo", en El Sol, Madrid, 26-X-1924.
- "Rebrota arquitectónico", en GL, 15-IV-1928.
- "El arte en presente y en pretérito", 1925 (Alocución recogida en La deshumanización del arte y otros ensayos)

--La deshumanización del arte, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1925.

--La deshumanización del arte y otros ensayos, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1970.

-ORTIZ DE SARALEGUI, J.:

-"El arte de propaganda en la guerra española", en A, nº 77, Montevideo, 1937.

OTEIZA, J. de:

-"De la escultura actual en Europa: el escultor Alberto Sánchez", en Arquitectura, Santiago de Chile, 1936.

OTERO SECO, A.:

-"Pérez Rubio, o el desenfoque pictórico", en Heraldo de Madrid Madrid, 15-II-1930.

OZENFANT, A.:

-"De la naturaleza en el arte", en RO, IX-1928.

PALENCIA, B.:

-"En la filarmónica", en RO, XI-1923.

--Los nuevos artistas españoles. Benjamín Palencia, Plutarco, Madrid, 1932.

-"Maruja Mallo", en Política, Madrid, V-1936.

PALLARES:

-"Picasso", en Nou Ambient, Barcelona, VI-1924.

PANIAGUA PAJARES, G.:

-Arte y vanguardia", GBA, VI-VII-1932.

-"Picasso y la óptica", en GBA, V-1936.

PANTORBA, B. de" (José López Jiménez):

-Artistas vascos, Zoila Ancasibar, Madrid, 1929.

-Artistas andaluces, Zoila Ancasibar, Madrid, 1929.

-El pintor Salaverría, Espasa Calpe, Madrid, 1948.

-Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Alcor, Madrid, 1948.

-La vida y la obra de Sorolla, Mayfe, Madrid, 1953

PANXAERS, C.:

-"La pintura expresionista alemana", en Cosmópolis, Madrid, V-1920.

PAREDES, F.:

-"Los cuadros de Mateos", en La Tierra, Madrid, 19-XI-1932.

PASCUAL, F.:

-"Dibujos de Puyol", en Democracia, Madrid, VII-1935.

PASSERON, R.:

-Histoire de la peinture surréaliste, L<sup>e</sup> Gral. Française, París, 1968.

PASTOR, M.:

-Los orígenes del fascismo en España, Túcar, Madrid, 1975.



PASZKIEWICZ, M.:

- "La superficie intacta", en A, II-1924.
- "Sobre los límites de la crítica pictórica", en A, XI-1924.
- "Reflexiones sobre la pintura nueva", en RO, IX-1925.
- "El estilo en la pintura moderna", en A, VIII-IX-1926.
- "El valor plástico y la representación", en A. 6-VII-1927.

PAYRO, J.P.:

- Torm es García, Códex, Buenos Aires, 1966.

PEDRO, V.de:

- "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista, como Gorki", en Informaciones, Madrid, 12-VI-1925.

PEÑA, M de la :

- El ultraísmo en España, Castellana, Avila, 1925.

PEREZ, Darío:

- Figuras de España, CIAP, Madrid, 1930.

PEREZ, Dionisio:

- "Una broma demasiado pesada. La exposición de Arte Novísimo sin jurado de Berlín", en Blanco y Negro, Madrid, 26-XI-1922.

PEREZ ALFONSECA, R.:

- "El españolismo de Picasso", en GA, VII-1934.
- "Solana y el miércoles de ceniza", en GA, I-II-1935.

PEREZ DE AYALA, R.

-Miguel Viladrich, Tip. Artística, Madrid, S/A.

PEREZ FERRERO, M.:

- "Films de vanguardia", en GL, 1-VI-1927.
- "Las ciudades y las almas", en GL, 1-II-1928.
- "¿Qué es la vanguardia? Justificación", en GL, 1-VI-1930.
- "Las musas quietas y el hombre que vuelve", en GL, 15-IX-1930.
- "Lo vivo y lo pintado. Anotaciones a los cuadros fuera de concurso de Ponce de León", en GL, 15-X-1930.
- "Segundo Salón de los Independientes", en GL, 15-X-1930.
- "Forma y fondo de la estampa imaginativa española", en GL, 15-II-1931.
- Tertulias y grupos literarios, ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1975.

PEREZ GALAN, M.:

- La enseñanza en la Segunda República española, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.

PEREZ-LIZANO, FÓRMS, M.:

- "El pintor surrealista González Bernal", en Heraldo de Aragón, Zaragoza, 3-XII-1974.

PEREZ JORBA, J.:

- "Divagacions sobre art d'avantguarda", en L'Instant, Barcelona, 15-VIII-1919.

PEREZ MERINERO, Carlos y David:

- En pos del Cinema, Anagrama, Madrid, 1974.

-Del cinema como arma de clase, Fdo. Torres, Valencia, 1976.

PEREZ MINIK, D.:

-"La exposición de Artistas Ibéricos en la Galería Fletcheim de Berlín", en GA, XII-1932.

-"Polémica sobre la tradición francesa", en GA, III-1936.

-"Revistas. Diálogo con 'Nueva Cultura'", en GA, III-1936.

-Faccion española surrealista de Tenerife, Tusquets, Barcelona, 1975.

PEREZ DE LA OSA, H.:

-"El escultor Victorio Macho", en A, VIII-1924.

PERMANYER, Ll.:

-Los años difíciles de ..., Lumen, Barcelona, 1975.

PERUCHO, J.:

-El arte en las artes, Dánae, Barcelona, 1964.

PESTAÑA NOBREGA, E.:

-"La actitud crítica en la pintura del siglo XX", en GL, I-VIII-1928.

-"Los artistas canarios de la escuela de Luján Pérez", en GL, 15-XI-1930.

PETIT, P.:

-"Bores", en La Vie Intellectuelle, París, X-1932.

PICABIA, F.:

-Cinquante deux miroirs, Talleres Oliva, Vilanova, 1917.

¿PICASSO, P.?

-"La famosa carta de Picasso", en Arte, Madrid, IX-1932.

PICASSO, P.:

-"Declaraciones de Picasso", en GA, III-1936.

-"Poemas inéditos de Picasso", en GA, III-1936.

PICON, P.:

-"La revolución superrealista", en A, IX-1925.

-"Los dadaístas después de dada", en Los lunes del Imparcial, Madrid, 14-IX-1924.

PINA, F.:

-Escritores y pueblo, Col. Cuadernos de Cultura, Valencia S/A.

PIQUERAS, J.:

-"Boletín del cineclub.(octava sesión)", en GL, 15-XII-1929.

-"Nuestro itinerario : Política y Cinema", en Nuestro Cinema, Madrid, IX-1932.

-"Nuestro cine amateur en Nuestro Cinema", en Nuestro Cinema, Madrid, VIII-1935.

PLA, J.:

-Vida de Manolo, Destino, Barcelona, 1947.

-E.C. Ricart, Filograf, Barcelona, 1971.

PLANA, A.:

-Joaquín Sunyer, Ed. La Revista, Barcelona, 1920.

PLAZA, J.Mª:

-"¿Cinema puro?", en Nuestro Cinema, Madrid, I-II-1933.

-"Posibilidades sociales del cinema", en Nuestro Cinema, Madrid, I-II-1933.

-"El cinema y la masa", en Nuestro Cinema, Madrid, X-1933.

PLEJANOV, Y.:

-El arte y la vida social, Fontamara, Barcelona, 1974 (la primera ed. española: Cénit, Barcelona, 1929).

PLEYNET, M.:

-"L'avant-garde aujourd'hui", en Le VII nos. 20y 22, Bruselas, 1965.

PODESTA, J.Mª:

-Joaquín Torres García, Losada, Buenos Aires, 1946.

POGGIOLI, R.:

-Teoría del arte de vanguardia, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1964.

POLI, F.:

-Producción artística y mercado, G. Gili, Barcelona, 1976.

POMPEY, F.:

-"Al público, a la prensa y a los artistas", en Revista de

Bellas Artes, Madrid, 1-XI-1921.

- "R. Barradas-Cristóbal Ruiz-Javier de Winthuysen-G. García Maroto", en Revista de Bellas Artes, Madrid, XII-1922

PORTUONDO, J.A.:

- La historia y las generaciones, Santiago de Cuba, 1958.

PRADOS, M.:

- Pintores malagueños contemporáneos, Imp. Ibérica, Málaga, 1934.

PRATS, J.:

- "Intervención en el coloquio sobre ADLAN", en Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 4º trim. 1970.

PRIETO, G.:

- Dibujos de García Lorca, Madrid, 1949.

PUIG, A.:

- "La pintura i l'escultura a Catalunya (1914-1946)", en L'Avenc, Barcelona, IX-1979.

PUJOLS, F.:

- "Cubisme i futurisme", en Revista Nova, Barcelona, 6-VI-1914.

- "Artistes i comerciants", en Un Enemic del Poble, Barcelona, VI-1917.

QUEVEDO PESSHANHA, Carmen de.:

- Vida artística de Mariano Benlliure, Espasa Calpe, Madrid, 1947.

1110,

R.A.:

- "Fascismo y literatura. Un discurso de Marinetti o la cultura al 50 por 100", en Octubre, Madrid, VI-VII-1933.

R.G.:

- "En San Sebastián. Una exposición de Arquitectura y pintura modernas", en GL, 1-X-1930.

RAFFA, P. :

- "Anticipazione sulla 'morte dell'arte'" en el libro Nuove prospettive della pittura italiana, Alfa, Bolonia, 1962.

- Vanguardismo y realismo, Cultura Popular, Barcelona, 1968.

RAFOLS, J.F.:

- "Dibuixos de Derain", en GSA, 1-VI-1925.

- Torres García, Quatre Coses, Barcelona, 1926.

- "Soledad Martínez", en Art, Barcelona, II-1924.

- Torres García, Tall. Omega, Barcelona, S/A.

- Modernismo y modernistas, Barcelona, 1949.

RAJEL, J.:

- "Pintura sevillana contemporánea", en Mediodía, Sevilla, VII-1926.

RAMIREZ, J.A.:

- Medios de masas e historia del arte, Cátedra, Madrid, 1976.

RAMIREZ JIMENEZ, M.:

-

-Los grupos de presión en la segunda República, Tecnos, Madrid, 1969.

READ, H.:

-"Significación social del arte abstracto", en GA, I-II-1935.

RESA, R.:

-"Arte, sexualismo y enfermedad", en GL, 15-VII-1930.

RETUERTO, M.:

-"El Salón de Otoño de París. Sección española", en GBA, 15-XII-1926.

RAYNAL, M.:

-"Exposició d'Art Francés d'Avançada a Càn Dalmau", en LVC, 22-XI-1920.

-"Ossip Zaskine", en A, XII-1924.

-"Borès", en Minotaure 27, París, 1935.

RENAU, J. :

-"Fundamentaciones de la crisis actual del arte", en Orto, Valencia, III-1932.

-"El cinema y el arte futuro", en Nuestro Cinema, Madrid, I-II-1933.

-"Fernando Vela o la concepción democrático-aristocrática de la sociedad", en Nueva Cultura; Valencia, XII-1935.

-"Función Social del Cartel", Ed. Nueva Cultura, Valencia, 1937.



(hay una edición actual: Fdo Torres, Valencia, 1976).

- "Contestación a Ramón Gaya", en Hora de España, Valencia, II-1937.

- La batalla per una nova cultura, E. Climent, Valencia, 1978.

REVERDY, P.:

- "Aforismos estéticos y morales", en GL, I-V-1930.

RIBALTA, M.:

- "Bibliografía del G.A.T.E.P.A.C.", en Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, nº 90, Barcelona, 1972.

RIBAS, G.:

- "Zamora vanguardista. Está en Madrid Vicente Escudero", en Heraldo de Madrid, Madrid, 20-IV-1930.

RIBERA, C.:

- "Surrealismo", en GBA, XII-1935.

- "Arte moderno", en Vértice, S. Sebastián, XII-1937.

RICHTER, H.:

- Historia del dadaísmo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

RIMBAUD, A.:

- Poesies completes, Gallimard, París, 1963.

RIO, A. del:

- Poeta en Nueva York, Taurus, Madrid, 1958.

RIVAS , H.:

- "Cine y vitáfono", en GL, 15-IV-1930.

RICHTER, Gertrud:

- "L'exposició del gravat alemany contemporani", en GSA, 15-V-1926.

- "El nuevo arte alemán", en GL, 1-V-1928.

RIVAS CHERIFF, C.:

- "F.T. Marinetti. Le Tactilisme. Manifesti Futuriste. Milan", en La Pluma, Madrid, V-1921.

- "El caso Salvador Dalí", en E, 15-III-1924.

ROCA ROSELL, F.:

- "A.C.": del G.C.A.T.S.P.A.C. al S.A.C." en el libro A.C./G.A. T.E.P.A.C. 1931-37, G.Gili, Barcelona, 1975.

RODRIGO, Antonina:

- García Lorca en Cataluña, Planeta, Barcelona, 1975.

RODRIGUEZ AGUILERA, C.:

- Pintura catalana contemporánea, Barcelona, 1952.

- Antología española del arte contemporáneo, Barna, Barcelona, 1955.

- Rafols Casamada, La Isla de los ratones, Santander, 1964.

- "Los amigos del arte nuevo", en Cuadernos de arquitectura, Barcelona, 4º trim-1970.

- Crónica del arte contemporáneo, Barcelona, 1971.

- De la Serna, Polígrafa, Barcelona, 1977.

RODRIGUEZ ALCALDE, L.:

- Cossio, M.E.C., Madrid, 1973.

-J. Solana, Giner, Madrid, 1974.

RODRIGUEZ LUNA, A.:

-"Carta del pintor R. Luna a Alberto", en Nueva Cultura,  
Valencia, VI-1935.

-Dieciseis dibujos de guerra, Valencia, 1937.

ROH, F.:

-Realismo mágico, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1927.

-"Realismo mágico. Problemas de la pintura más reciente", en  
RO, VI-1927.

ROLLAND, Romain:

-"Nuevo artista español", en Bolívar, Madrid, 1-III-1930 (so-  
bre Helios Gómez).

ROMERO ESCASI, J.:

-Angel Ferrant, M.E.C., Madrid, 1963.

ROMEU, P.:

-"A tothom", en Quatre Gate nº 1, Barcelona, 1889.

RDS, S.:

-"El cuarto de las ratas, Museo del arte nuevo", en GL,  
15-XII-1930.

ROSA, J. de la:

-"Ante la anatomía de Picasso", en GA, III-1936.

ROSALES, L.:

- "Siete poemas y dos dibujos inéditos", en Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, VII-VIII-1949.

ROSENBLAT, A.:

- "¿Es capaz el fascismo de engendrar una cultura?", en Nuestro Cinema, Madrid, IV-V-1933.

ROSSI, A.:

- "Maruja Mallo", en Sur, Buenos Aires, V-1937.

ROUCO, C.:

- "Exposición de Artistas Ibéricos", en GBA, I-VII-1925.

ROZAS, J.M. ; MUELAS, J. González :

- La generación poética de 1927, Alcalá, Madrid, 1966.

ROZAS, J.M.:

- La generación española desde dentro, Alcala, Madrid, 1974.

RUBERT DE VENTOS, X.:

- Teoría de la sensibilidad, Península, Barcelona, 1969.

RUBIO CABEZA, M.:

- Los intelectuales españoles y el 18 de julio, Acerbo, Barcelona, 1975.

RUIZ PEÑA, J.; PEREZ INFANTE, L.; INFANTES FLORIDO, F.:

- "Manifiesto", en Nueva Poesía, Sevilla, X-1935.

RUIZ RAMON, F.:

-Historia del teatro español. Siglo XX. Alianza, Madrid, 1972.

RUIZ SALVADOR, A.:

-Ateneo, Dictadura y República, Fdo. Torres, Valencia, 1976.

S.O.

-"Los artistas independientes", en LV, 3-XII-1929.

SABARTES, J.

"Picasso en su obra", en Cruz y Raya, Madrid, IX-1935.

-Picasso, Retratos y recuerdos, Afrodiseo Aguado, Madrid, 1953.

SABATO, E.:

-Hombres y engranajes, Buenos Aires, 1951.

SALAS, X. de:

"La pintura de Solana", en Leonardo, Madrid, IX-X-1945.

SALAZAR, A.:

-"Consideraciones de un músico acerca de un pintor", en A, II-1924.

-Música y músicos de hoy, Madrid, 1928

-La música contemporánea en España, Madrid, 1930.

SALINAS, P.:

-Literatura española del s. XX, L<sup>a</sup> Robredo, México 1949.

SALVAT PAPASSEIT, J.:

- Poemes en ondes Hertzianes, Ed. Mar Vella, Barcelona, 1918.
- "L'acció intervencionista del Proletariat", en L'Instant,  
Barcelona, 31-VIII-1919.
- Manifest. Càntic als poetes, S/I, Barcelona, 1920
- L'irradiador del port i les gavines. Poèmes d'avantguarda,  
Barcelona, 1921.

SANCHEZ, A. ("Alberto"):

- "Palabras de un escultor", en Arte, Madrid, VI-1933.
- "Carta del escultor Alberto", en Nueva Cultura, Valencia,  
VI-1935.
- "Cuatro dibujos políticos", en Nueva Cultura, Valencia,  
III-IV-1936.
- Palabras de un escultor, Fdo. Torres, Valencia, 1976.

SANCHEZ, J.

- "Revistas de poesía española", en Revista Hispánica Moderna,  
Nueva York, 4-X-1959.

SANCHEZ, Mercedes:

- Gregorio Prieto, Zoila Anasibar, Madrid, 1931.

SANCHEZ BARBUDDO, A.:

- "El surrealismo de Max Ernst", en Hora de España, Valencia, I-1937.

SANCHEZ CAMARGO, M.:

- La muerte en la pintura española, Ed. Nacional, Madrid, 1954.
- Solana, Taurus, Madrid, 1962.
- Quintanilla, Magerit, Madrid, 1964.
- Diez pintores madrileños, Cultura hispánica, Madrid, 1966.

SANCHEZ JUAN, S.:

- "Síntesi del parlament improvisat" en AA. VI-1928.
- "Barradas, geni idealista", en La Nova Revista, Barcelona, V-1929.
- "Apel.les Fenosa", en Art, Barcelona, II-1934.

SANCHEZ RIVERO, A.:

- "Papeles póstumos", en RD, Madrid, I-1931.

SANDOVAL, M. de:

- Lo inconsciente y lo involuntario en las obras literarias y poéticas, Madrid, 1920.

SANGUINETTI, E.:

- Vanguardia, ideología y lenguaje, Monte Avila, Caracas, 1969.
- "Pour une avant-garde révolutionnaire", en Tel Quel, París, V-1967.

SANTEIRO, J.R.:

- "Maruja Mallo", en GL, I-V-1931.

SANTOS TORROELLA, R.:

- Genio y figura del surrealismo, Barcelona, 1948.

- Del Románico al Pop Art , E.DWA.S.A. , Barcelona, 1965.
- Revisiones y testimonios, Taber, Barcelona, 1969.
- Joan Massanet, Barcelona, 1973.

SANZ PASTOR , C.:

- Museos y colecciones de España , Dir. Gen. de Bellas Artes, Madrid, 1969.

SCHAEFFER, C.:

- Joaquín Torres García, Poseidón, Buenos Aires, 1945.

SCHENEEBERGEN, A.:

- "La pintura de hoy: Le Fauconnier", en A, V-1925.

SCHWOB, R.:

- "Del sobrerrealismo", en La Nova Revista, XI-1928.

SENDER, R.J.:

- Teatro de masas, Valencia, 1931.
- "La cultura y los hechos económicos", en Orto , Valencia III-1932.
- "Literatura proletaria", en Orto, Valencia, V-1932.
- "El novelista y las masas", en Leviatan, Madrid, V-1936.
- "Teatro nuevo", en Leviatán, Madrid, VI-1936.

SERRAHIMA, M.:

- "Sobre el noucentisme", en Serra d'Or, Montserrat, VIII-1964.



SERRANO PEÑAJA, A.:

-"Dieciséis dibujos de guerra", en Hora de España, Valencia, VI-1937.

SERRULLAZ, M.:

-El cubismo, Oikos-Tau, Barcelona, 1975.

SERT, J.Ll.:

-"Arquitectura sense 'Estil' i sense 'Arquitecte'", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

SEVERINI, G.:

-Du cubisme au classicisme, París, 1921.

SEUPHOR, M.:

-Pintura abstracta, Kapeluez, Buenos Aires, 1964.

SIEBENMAN, G.:

-Los estilos poéticos de España desde 1900, Gredos, Madrid, 1973.

SILVA CASTRO, R.:

-"Azorín y el superrealismo", en Bolívar, Madrid, 1-V-1930.

SINCLAIR, U.:

-"Cultura y socialismo", en Orto, Valencia, IV-1932.

SINDREU, C.:

-"Joan Miró", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

SISQUELLA, A.:

-Decorativismo y realidad, Edimar, Barcelona, 1954.

SOLA-MORALES, I.:

- "GATEPAC: Vanguardia arquitectónica y cambio político", en el libro: "A.C."/GATEPAC. 1931-37, G. Gili, Barcelona, 1975.

SOLANES, J.:

- "Significació social del superrealisme", en Butlletí de l'Agrupament Escolar, Barcelona, VII-IX-1930.

SOLDEVILLA, C.:

- "Rèplica a Esclaseans", en La Ma Trencada, Barcelona, 24-XII-1924.

- "Entre dos fuegos ¿Es lícita la literatura?", en El Sol, Madrid, 22-XI-1930.

- "El perquè i el com d'aquest numero", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

- Cristòfol, esforç i cultiu vocacional, Lèrida, 1968 (Con otros autores).

SOPENA, F.:

- Historia de la música española contemporánea, Madrid, 1958. Rialp.

SUBIAS, J.:

- "Salvador Dalí", en A, V-1924.

SUCRE, J. M<sup>a</sup>.:

- "Les arts i els artistes ", en GL, 1-III-1927.
- "Rafael Barradas", en La Nova Revista, Barcelona, VI-1927.
- "El escultor Angel Ferrant", en A, Montevideo, XII-1929.
- "El pintor Luis de Garay, en GL, 15-VIII-1930.

TASSARA, J.:

- "El misticismo de Pedro Sánchez", en GBA, II-1935.
- "Jenaro Lahuerta, el pintor codicioso de presente", en GBA, Madrid, III-1935.

TEIXIDOR, J.:

- "Joan Salvat-Papasseit", en Revista de Catalunya, Barcelona, VII-1934.
- "Olga Scharoff", en Art, Barcelona, III-1934.
- E. Serra, Publicaciones españolas, Madrid, 1964.
- "Angeles Santos", en Destino, X-1967.

TERIADE, E.:

- "Bores", en Cahiers d'Art n<sup>o</sup>3, 1927; n<sup>o</sup>2, 1931.
- "Los jóvenes pintores españoles en París", en GL, I-VIII-1927.
- "La pintura de los jóvenes en París", en GL, 15-XII-1927.

TERMES, J. :

- "Intervención en el coloquio sobre A.D.L.A.N.", en Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 4<sup>a</sup> trim. 1970.

TORRE, G. de:

- "Un manifiesto literario: Ultra", en Grecia, Sevilla, 15-III-1919.
- "El vibracionismo de Barradas", en Perseo, Madrid, V-1919.
- "Tristán Izara. Efigie Liminar", en Grecia, Sevilla, 20-IX-1919.
- Manifiesto ultrafeta vertical, suplemento al nº 50 de Grecia, Madrid, 1-XI-1920.
- "J. Lipchitz-P. Picasso", en Reflector, Madrid, XII-1920.
- "El movimiento Dada", en Cosmópolis, Madrid, I-1921.
- "Gestas y teorías del dadaísmo", en Cosmópolis, Madrid, II-1921.
- "Dada al día", en Ultra, Madrid, 20-II-1921.
- "El vórtice dadaísta", en Cosmópolis, Madrid, III-1921.
- "La ascensión colorista de Vázquez Díaz", en Ultra, Madrid, 20-IV-1921.
- "Ultra manifiestos", en Cosmópolis, Madrid, V-1921.
- "Valoración estética de los elementos modernos", en Cosmópolis, Madrid, III-1922.
- "El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas", en Cosmópolis, Madrid, VIII-1922.
- Hélices, Mundo Latino, Madrid, 1923.
- "El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk", en A, XII-1923.
- "Bengalas", en Joboqán, Madrid, VIII-1924.
- Literaturas europeas de Vanguardia, Caro Raggio, Madrid, 1925.
- "Neodadaísmo y superrealismo", en Plural, Madrid, I-1925.
- "Cinema", en RO, IV-1926.
- "Del tema moderno como número de fuerza", en Mediodía,<sup>VII</sup> Sevilla, 1927.
- "Efigie de Marinetti", en GL, 15-II-1928.

- "Adios a Barradas", en GL, 15-V-1929.
- "Un arte que tiene nuestra edad", en GL, 1-V-1930.
- Itinerario de la nueva pintura española, (Ed. no venal), Montevideo, 1931.
- "La pintura de Torres García", en Arte, Madrid, IX-1932.
- "Un falso balance del arte nuevo", en RO, V-1933.
- "Torrente dadafista", en Luz, Madrid, 13-V-1933.
- "El salón en el fondo del lago o la obra de Dalí", en Arte Madrid, VI-1933.
- "Carta de Madrid", en GA, XI-1933.
- Torres García, Graphia, Madrid, 1934.
- "Carta de Madrid", en GA, I-II-1934.
- "Nueva visión del mundo. La fotografía animista", en GA, III-1934.
- "Pintura constructiva. Luis Castellanos en el Ateneo", en GA, VII-1934.
- "Contribución a un derribo", en GA, VII-1934.
- "Monografías españolas de arte nuevo", en RO, IX-1934.
- Almanaque literario, Madrid, 1935.
- "Con Paul Eluard en Madrid", en El Sol, Madrid, 27-I-1935.
- "El suicidio y el surrealismo", en RO, VI-1935.
- Picasso. Noticias de su vida y de su arte, Graf. Faure, Madrid, 1936. (8 págs.)
- "Arte individual o literatura dirigida", en El Sol, Madrid, 26-I-1936.
- "Bibliografía sobre Picasso", en GA, III-1936.
- "Apología del cubismo y de Picasso", en GA, III-1936.

- "Realismo y superrealismo", en El Sol, Madrid, 8-III-1936.
- "La ineducación artística de los grandes y pequeños hombres", en GA, VI-1936.
- La aventura y el orden, Losada, Buenos Aires, 1943.
- Problemática de la literatura, Losada, Buenos Aires, 1951.
- "Bores", en Saber Vivir n° 104, Buenos Aires, 1953.
- ¿Qué es el superrealismo?, Columba, Buenos Aires, 1955.
- El fiel de la Balanza, Taurus, Madrid, 1961.
- La aventura estética de nuestra edad, Seix Barral, Barcelona, 1962.
- Tres conceptos de la literatura hispanoamericana, Losada, Buenos Aires, 1963.
- Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos, E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1963.
- Historia de las literaturas de vanguardia, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Apollinaire y las teorías del cubismo, E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1967.
- Las metamorfosis de Proteo, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura, Madrid, 1968.
- "El crítico Manuel Abril", en Bellas Artes 73, Madrid, X-1973.

TORRES GARCIA, J.:

- Notes sobre art, Tall. d'en Rafael Masó, Girona, 1913
- Diàlegs, S/I, Tarrasa, 1915.

- Un ensayo sobre el clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países del Mediodía, Mulleras y Cía, Tarrasa, 1916.
- El descubrimiento de sí mismo, Morral y Cía, Tarrasa, 1916.
- "Notas de arte: Sobre la personalidad", en E, 8-II-1917.
- "Consells als artistes", en Un Enemic del Poble, Barcelona, III-1917.
- "D'altra orbita", en Un Enemic del Poble, Barcelona, VI-1917.
- "Devem Caminar", en Un Enemic del Poble, Barcelona, XI-1917.
- "Art-Evolució (a manera de manifest)", en Un Enemic del Poble, Barcelona, XI-1917.
- "Art-Evolution"- "Arte evoluzione", en Arc Voltaic, Barcelona, II-1918.
- "Hechos", en Un Enemic del Poble, Barcelona, III-1919.
- "Plasticisme", en Un Enemic del Poble, Barcelona, V-1918.
- "Natura i Art", en Un Enemic del Poble, Barcelona, X-1918.
- "La regeneració de sí mateix", Salvat Papasseit Llibreters, Barcelona, 1919.
- "Pintura", en Proa, Barcelona, XII-1921.
- "Un grup d'Art Constructiu a Madrid", en Art, Barcelona, II-1933.
- Historia de mi vida, Montevideo, 1939.
- Universalismo constructivo, Poseidon, Buenos Aires, 1944.
- Primer manifiesto del constructivismo (1930), Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1976. (con un estudio de Guido del Castillo).

TRABAL, F.:

- L'Any que ve, La Mirada, Barcelona, 1925 (1928?).

TUBINO, F.M.:

- El arte y los artistas españoles contemporáneos en la Península, L. A. Durán, Madrid, 1971.

TUÑÓN DE LARA, M.:

- "El filósofo y la gente", en Revista de la Univ de México, México, VIII-1959.
- La España del siglo XX, Lª Española, París, 1966.
- Medio siglo de cultura española (1885-1936), Tecnos, Madrid, 1970.
- La España del siglo XIX (1808-1914), Lª Española, París, 1971.

TZARA, T.:

- "La grande complainte de mon obscurité", en Grecia, Sevilla, 20-VII-1919.

UCHA DONATE, R.:

- "La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo", en Catálogo general de la Construcción, Madrid, 1955.

"UN INGENIO DE ESTA CORTE":

- "La vida breve. Sábado", en Blanco y Negro, Madrid, 28-VI-1925.

UTRILLO, M.: ("A.L. de Barón")

- "Arte joven", en Luz, Barcelona, 2ª semana-X-1898.
- "Sobre un premio ganado por Salvador Dalí", en GBA, XII-1934.
- Salvador Dalí y sus enemigos, Sitges, 1952.

VALCARCEL, A.:

- "Helios Gómez, el artista subversivo y alucinante", en Heraldo de Madrid, Madrid, 15-IV-1930.

VALDEAVELLANO, L. G. de:



- "Maruja Mallo en su carrusel", en GL. 1-IX-1927.

- "Gregorio Prieto", en GBA, 15-VI-1928.

VALENTI Camps, S.:

- Ideólogos, teorizantes y videntes, Minerva, Barcelona, 1922.

VALLCORBA, J.:

- "Professió de fe preliminar: vive la France!", en L'Avenc,  
Barcelona, IX-1979.

- "A l'entorn de l'obra poètica de Josep M<sup>a</sup> Junoy", en L'Avenc,  
Barcelona, IX-1979.

VALLE, A. de:

- "La nueva lírica y la revista Cervantes", en Grecia, Sevilla,  
IV-1919.

- Francisco Mateos, Sagitario, Barcelona, 1951.

VALLEJO, C.:

- "El Salón de Otoño en París", en A, XI-1925, I-1926.

- "Autopsia del Surrealismo", en Nosotros, vol. LXVIII, Buenos  
Aires, 1930.

- "Un reportaje de Rusia. Vladimiro Malakovski", en Bolívar,  
Madrid, 15-IV-1930.

VAN DOESBURG, T.:

- "Neoplasticisme. Elementarisme", en D'Ací i D'Allà, Barcelona,  
inv. 1934.

VAQUERO, J.:

-"La arquitectura en la vida actual", en GL, 1-VI-1930.

VEINSTEIN, A.:

-La mise en scène théâtrale, Flammarion, París, 1955.

VELA, F.:

-"El suprarrealismo", en RO, XII-1924.

-El arte al cubo y otros ensayos, Imp. Ciudad Lineal, Madrid, 1927.

-"Freud y los suprarrealistas", en El Sol, Madrid, 31-VII-1936.

-Circunstancias, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1953.

VENTURI, L.:

-Histoire de la critique d'art, Flammarion, París, 1969.

VERDAGUER, M.:

-"Botella", en Hélix, Villafranca del Penedés, III-1929.

-Cincuenta años de la vida íntima de Barcelona, Barna, Barcelona, 1957.

VERDU, V.:

-"Entrevista con Josep Renau", en Cuadernos para el Diálogo 15 al 24-IX-1976.

VERNIER, France:

-Une science du 'littéraire' est-elle possible?, Nouvelle Critique, París, 1971.

-L'écriture et les textes, Ed. Sociales, París, 1974.

VICTORIA, Celia:

- "Moreno Villa se mexicaniza", en Todo, México, 28-XII-1940.

VIDAL, L.:

- Joaquín Peinado, I.E. de Ediciones, Madrid, 1972.

VIDELA, Gloria:

- El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, Gredos, Madrid, 1963.

VILADOT, G.:

- Leandre Cristofol, Lérida, 1964.

VILLALONGA, L.:

- "Tres dibujos del tiempo de los veleros", en RO, XII-1928.

VINYAS, Gabriel:

- "Catalanitem el nostre art", en Futurisme, Barcelona, 15-VI-1907.

VIOLA, J.:

- "Facetas lorquianas", en Art, nº2, Lérida 1933/34.

- "Síntomas", en Art nº4, Lérida, 1933/34.

- "Plástica", en Art nº5, Lérida, 1933/34.

- "Escultura", en Art nº6, Lérida, 1933/34.

- "Notas", en Art, nº 7, Lérida, 1933/34.

VIVANCO, L.F.:

- ANGEL Ferrant, Gallades, Madrid, 1954.

-Introducción a la poesía española contemporánea, Madrid, 1957.

WESTERDAHL, E.:

- "De la abstracción: regreso", en Nueva España, Madrid, 25-X-1930.
- "Últimas rutas de la pintura: Berlín, 1931. ", en GL, 15-IX-1931.
- "Exposición Servando del Pilar", en GA, III-1932.
- "Tendencias horrorosas y heroicas de la pintura social", en GA, VII-1932.
- "Conducta funcional del cinema", en GA, IX-1932.
- "Alfonso Ponce de León", en GA, III-1933.
- "Dramatismo y concreción en la plástica contemporánea", en GA, V-1933.
- "Maruja Mallo. La constante dramática de su pintura", en GA. VII-1933.
- "Pablo Picasso", en GA. IX-1933.
- "Norah Borges", en GA, X-1933.
- "Resparición animalista y peligros", en GA. XII-1933.
- "Croquis conciliador del arte puro y social", en GA, IV-1934.
- "Pintura española. J.Gutiérrez Solana", en GA, VIII-1934.
- "Willy Baumeister Pintor", en AC., Barcelona, 4º trim-1934.
- "El escultor Alberto", en GA, IX-X-1934.
- Willy Baumeister, ed. Gaceta de Arte, Tenerife, 1934.
- "Picasso: recinto dramático de la pintura", en GA, III-1936.
- "Joan Miró y la polémica de las realidades", en GA, VI-1936.
- "De Arp a Domínguez", en GA, VI-1936.
- "Realismo social etc. del año 30", en Suma y sigue del arte contemporáneo nº 3, Madrid, 1963.

-L'art surréaliste, F. Hazan, París, 1969.

-Ferrant, Las Palmas S/A

WESTHEIM, P.:

-"Bores", en Das Kunstblatt, Berlín, VIII-1931.

-"Picasso", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

WILLET, J.:

-El teatro de Bertold Brecht, Cía. Gral. Fabril Ed., Buenos Aires, 1963.

-El rompecabezas expresionista, Guadarrama, Madrid, 1970.

WINKELMAN, Ana María:

-"Pintura y poesía de Rafael Alberti", en Papeles de Son Armadans, Madrid, VII-1963,

XURIGUERA, G.:

-Pintores españoles de la Escuela de París, I.E. de Ediciones, Madrid, 1974.

"YES"

-La guerra al desnudo, Ed. Roja, Madrid, 1936.

ZABALA, J. de

-La Arquitectura, Madrid, 1958.

ZERVOS, C.:

-"Peintures et gouaches de Cossío", en Cahiers d'Art, París, 1929, p. 313.

- "Hernando Viñes", en Cahiers d'Art nos. 8-1929; 7-8-1930;  
7-8-9-10-1931; 8-10-1932.
- "Léger", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.
- "La nostra generació", en D'Ací i D'Allà, Barcelona, inv. 1934.

ZULUETA, Emilia de :

- Historia de la crítica española contemporánea, Gredos, Madrid,  
1966.

ZUÑAZAGOITIA, Joaquín de:

- Obra completa , Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1978.

ZUÑAZAGOITIA, Julián:

- "La masa en la literatura", en Nueva España, Madrid, 15-II-  
1930.
- prólogo a La cárcel por dentro (dibujos de Quintanilla),  
Saez Hnos. , Madrid, 1936.

D) Textos anónimos, colectivos (más de tres autores), editoriales, etc. ( \* )

1. Libros, almanaques, diccionarios, etc. (por títulos)

-"A.C./G.A.I.E.P.A.C. 1931-1937, G. Gili, Barcelona, 1975 (V).

-Almanac de la Revista. Any 1918, Publ. de "La Revista", Barcelona, 1918. (V)

-Almanach dels noucentistes, Publ. J. Horta, Barcelona, 1911, (V) (sólo 150 ejemplares)

-Almanaque de "Cruz y Raya", Madrid, 1933-1934 y 1935, (V).

-Arte moderno español: Luis Castellanos, A. Climent, Madrid, Barcelona, 1946, (A).

-D. Carles, Ed. J. Merlí, Barcelona, 1929, (A).

-O escultor Alberto, Publ. del M<sup>e</sup> Carlos Maside, Ed. de Castro, La Coruña, 1975, (A).

-Los frescos de Vázquez Díaz en Sta. M<sup>a</sup> de la Rábida, E. Calpe, Madrid, 1933, (A).

-Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Millá, Barcelona, 1951 a 1954, (V) (dirigido por J.F. Ráfols).

-Diccionario de pintores españoles contemporáneos desde 1881. nacimiento de Picasso, Estiarte, Madrid, 1972, (V), (dirigido por J.I. de Blas)

-España: Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976. G.Gili, Madrid, 1976, (V).

-Homenaje al pintor Manuel Angeles Ortiz, El Guadalupe, Málaga, 1973, (V).

-Maestros contemporáneos del dibujo, I.E. de Ediciones, Barcelona, 1970, (V).

( \* ): anónimo= (A); varios=(V).

"Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana", en Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973. (V).

-Sociedad y política y cultura en la España de los siglos XIX y XX., Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.

2. En publicaciones periódicas (por publicaciones y, a su vez, cronológico)

ABC; Madrid:

- "Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", 29-V-1925, (A).

A.C., Barcelona:

- "Exposición de arquitectura y pintura modernas en San Sebastián", 1er. trim-1931, (A).

- "III Congreso de Arquitectura moderna. GATEPAC", 1er trim-1931, (A).

- "Exposición permanente que el 'Grupo Este' del GATEPAC ha inaugurado en Barcelona", 2º trim. 1931 (A).

- "Manifiestos racionalistas publicados en la 'Gaceta de Arte' de Santa Cruz de Tenerife", 3er. Trim. 1932, (A).

D'ACI I D'ALLA, Barcelona (nº del inv. 1934):

- "Manifest dels pintors futuristes" (V).

- "Idees directius del purisme" (A).



- "Resum de les teories de Kandinsky" (A).
- "L'Arquitectura del segle XIX" (A).
- "Cap a una arquitectura" (A).
- "Gratacels" (A).
- "Arquitectura-Urbanisme. Funció social" (A).

ALFAR, La Coruña :

- "Angel Ferrant", X-1923, (A).
- "Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto", VII-1925, (V).
- "Como fue", VII-1925, (A).
- "Angel Ferrant", IX-1927, (A).

L'AMIC DE LES ARTS, Sitges:

- "Vida artística internacional", IV-1926, (A).
- "Butlletí", XI-1926, (A).

ART, Barcelona:

- "El gran Manolo", XI-1933, (A).
- "Josep Llorens Artigas", XII-1933, (A).

ART, Lérida; 1933/34:

- "Presentació", nº 1, (A).
- "Gaceta de Arte", nº "0", (A).

ARTE, Madrid:

- "Nuestro saludo y nuestros propósitos", IX-1933, (A).
- "Comentarios a nuestros grabados", VI-1933, (A).
- "Publicaciones de arte", VI-1933, (A).

ART NOVELL, Barcelona:

- "croniques artistiques", VIII-1927, (A).

CERVANTES, Madrid:

- "El movimiento DADA", VII-1920, (A).

(LA)ESFERA, Madrid:

- Respuestas al cuestionario: "¿Deben suprimirse las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes?", 13, 20, 17-VII; 3, 10, 17, 24, - VIII; 7, 14, 28, IX--1929, (V).

ESPAÑA, Madrid:

- "Edgar Degas", 8-III-1917, (A).

- "Augusto Renoir", 15-III-1917, (A).

- "Paul Cézanne", 22-III-1917, (A).

- "Van Gogh", 22-III-1917, (A).

- "James Mc Neill Whistler", 19-IV-1917, (A).

- "Perfiles bolcheviques... Un arte para el pueblo. Arte antiguo, Arte moderno", 7-II-1920, (A).

- "Cubismo y algo más", 13-III-1920, (A).

- "Un enemigo de Dada", 5-VI-1920, (A).

- "Futurista pero no mucho", 21-VIII-1920, (A).

- "Manifiesto", 23-IV-1915, (V).

ESPARTACO, Madrid:

- "Ensayos sobre arte proletario", VIII-1934 (A).

1138

ESTUDIOS, Valencia:

- "Helios Gómez y Estudios", X-1930, (A).

GACETA DE ARTE, Tenerife:

- "Posición", II-1932, (A).

- "Arquitectura: orden", V-1932, (A).

- "Exposición Servando del Pilar", V-1932, (A).

- "Primer manifiesto racionalista de g.a.", VII-1932, (A).

- "Segundo manifiesto racionalista de g.a.", VIII-1932, (A).

- "Tercer manifiesto racionalista de g.a.", IX-1932, (A).

- "G.A. y sus notas", X-1932, (A).

- "Cuarto manifiesto racionalista de g.a.", X-1932, (A).

- "Quinto manifiesto racionalista de g.a.", I-II-1933, (A).

- "Séptimo manifiesto de g.a.", V-1933 (A).

- "Exposición surrealista del pintor Oscar Domínguez", V-1933, (A).

- "G.A. y sus relaciones europeas", V-1933, (A).

- "Actividades de G.A. en su segundo año", VI-1933, (A).

- "Octavo manifiesto de g.a.", VII-1933, (A).

- "Noveno manifiesto de g.a.", X-1933, (A).

- "Décimo manifiesto de g.a.", XI-1933, (A).

- "Exposición permanente del GATEPAC en Barcelona", XI-1933, (A).

- "Duodécimo manifiesto de g.a.", IV-1934, (A).

- "La teoría marxista del arte en la Rusia Soviética", VIII  
1934, (A).

- "Maroto y sus escuelas de acción artística", VI-1934, (V).

- "Fragmentos de las intervenciones de los delegados en el  
Congreso de Moscú", XI-1934, (V).

- "Posición de gaceta de arte", III-1935, (A).

- "Posición", III-1936, (A).

- "Visita y manifiesto de 'Gaceta de Arte' a Madrid y Barcelona", III-1936, (A).
- "Manifiesto de ADLAN", III-1936, (V).
- "Actividades del espíritu", III-1936, (A).
- "Paul Klee", III-1936, (A).
- "Exposición Picasso, Madrid-Barcelona", III-1936, (A).
- "De la naturaleza en el Espíritu, por Manuel Abril", III-1936, (A).
- "Arte y Estado, por Giménez Caballero", III-1936, (A).

LA GACETA LITERARIA, Madrid:

- Respuestas al cuestionario: "Una encuesta a la juventud española. Política y literatura", 15-XI; 1,15-XII-1927; 1,15-I; 15-II-1928, (V).
- "Marinetti en Barcelona", 1-III-1928, (A).
- "Nuevo arte en el mundo. Arquitectura, 1928", 15-IV-1928.
- Respuestas al cuestionario: "Encuesta sobre la nueva arquitectura", 15-IV-1928, (V).
- "Joan Miró en Madrid", 1-VII-1928, (V).
- Respuestas al cuestionario "¿Cómo ven la nueva juventud española?", 1,15-I; 1-II; 1-III-1929. (V)
- "Boletín del cineclub", 1-II-1929. (A)
- "El cineclub, la vanguardia en los talones", 1-II-1929, (A).
- "El perro andaluz", 1-XI-1929, (A).
- "Francis Picabia", 15-XII-1929.
- "Vida, objetos: Nueva fotografía", 1-V-1930, (A).
- Respuestas al cuestionario "¿Qué es vanguardia?", 1,15-VI; 1,15-VII; 15-IX--1930, (V).

- "Los cincuenta años de Picasso", 1-IX-1930, (A).

- "Historia del cineclub español", 1-V-1931, (A).

GACETA DE BELLAS ARTES, Madrid:

- "Un plagio", 1-V-1926. (A).

- "El cubismo no ha dado su completa expresión aun", III-1932, (A).

GALLO, Granada:

- "Los pintores de Granada", II-1928.

GASETA DE LES ARTS, Barcelona:

- "Rafael Barradas a Càn Dalmau", 15-V-1927, (A).

HELIX, Villafranca del Penedés:

- "Norah Borges", V-1929, (A).

- "Notes", V-1929, (A).

HERALDO DE MADRID, Madrid:

- "Exposiciones de arte de Heraldo de Madrid. El Arte catalán moderno", 15-I-1926 (A).

- "Experimentaciones vanguardistas. La sociedad de Cursos y Conferencias coloca una exposición de arte muy moderno junto al Museo del Prado", 21-III-1929, (A).

- "Grupo de los Independientes", 29-XI-1929" (A).

- "Se inaugura la temporada de invierno con la exposición de los Independientes", 2-XII-1929, (A).

- "En el Salón de los Independientes. La conferencia de J. Francés", 11-XII-1929, (A).

- "Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta", 8-III-1930, (A).
- "La exposición del pintor Climent y del escultor Planes", 29-III-1930, (A).
- "Pintura lírica de López Obrero", 21-IV-1930, (A).
- "Exposición de Esteban Vicente", 26-VI-1930, (A).
- "Esta tarde se ha inaugurado el Salón de los Independientes de Heraldo de Madrid", 1-X-1930, (A).

(LOS) LUNES DEL IMPARCIAL, Madrid:

- "Los dadaístas después de dada", 21-IX-1924, (A).

MEDIODIA, Sevilla:

- "Nuestras normas", VI-1926, (A).

NUESTRO CINEMA, Madrid:

- Respuestas a la "Primera encuesta de 'Nuestro Cinema'", VI, VIII, IX, X, XII-1932, (V).
- "Manifiesto de la asociación de amigos de 'Nuestro Cinema'", X-1933, (V).
- Respuestas a la "Segunda encuesta de 'Nuestro Cinema'", VIII-1935, (V).

NUEVA CULTURA, Valencia:

- "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto", II-1935, (A).
- "El problema de la creación artística", nº 10, 1936, (A).

OCTUBRE, Madrid:

- "Por una literatura proletaria", VI-VII-1933, (A).

- "Lenin, La literatura y el arte", IX-X-1933, (A) (con textos de Lenin).
- "Iª Exposición de arte Revolucionario", IV-1934, (A).

(LA) PLUMA, Madrid:

- "Gonzalo R. Lafore: Ensayo de interpretación psicológica del cubismo. Conferencia en el Ateneo de Madrid", VI-1922, (A).

PLURAL, Madrid:

- "Pretensión", I-1925, (A).

PROMETEO, Madrid:

- "Movimiento intelectual. El Futurismo", IV-1909, (A).

(EL) PUEBLO, Valencia:

- "Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios", 7-V-1933, (A).

QUADERNS DE POESIA, Barcelona:

- "Más allá del surrealismo", III-1936, (A).

REFLECTOR, Madrid:

- "Reflector", XII-1920, (A).

RENOVACION, Madrid:

- "Arte proletario", 14-I-1933, (A).

REVISTA DE BELLAS ARTES, Madrid:

- "Pablo Picasso", X-1922, (A).

REVISTA NOVA, Barcelona :

- "Salutació", IV-1914, (A).

TRÒÇOS, Barcelona:

- "Notule", IX-1917, (A).

- "De la jove pintura catalana", X-1917, (A).

- "El gran Sunyer" "A propòsit de Parade", XI-1917, (A).

- "Remarques: Joan Miró", III-1918, (A).

- "El nouisme-El futurisme-El cubisme-Ales galeries laietanes",  
IV-1918, (A).

(LA) TIERRA, Madrid:

- "MANIFIESTO dirigido a la opinión pública y poderes oficiales",  
29-IV-1931, (V).

- "Agrupación al Servicio de la República. Manifiesto", 9-II-1931, (V).

ULTRA, Madrid:

- "Nuestra velada", 10-II-1921, (A).

- (Crónica de la velada ultrafista en el Ateneo de Madrid),  
10-V-1921, (A).

- "Proclama", 1-I-1922, (V).

(LA) VEU DE CATALUNYA, Barcelona:

- "Els pintors polonesos a Càn Dalmau", 9-V-1912, (A).

- "Els cubistes a Càn Dalmau", 18-IV-1912, (A).

- "Exposició Lagar-Baqué (sic) a Càn Dalmau", 8-II-1915, (A).

- "Exposició simbolosofica colectiva a Càn Dalmau", 3-I-1918,  
(A).

- "Les Exposicions. A Càn Dalmau", 14-I-1918, (A).

- "Pintures i dibuixos de Josep Mompou", 20-III-1920, (A).



- "Exposició Barradas a Càn Dalmau", 5-VI-1920, (A).
- "Una exposició d'art francès d'avançada a Barcelona", 22-X-1920, (A).

(LA) VOZ, Madrid:

- "Del Madrid funambulesco", 28-I-1921, (A).
- "Hoy ha sido inaugurada la Exposición de Artistas Ibéricos", 28-V-1925, (A).

